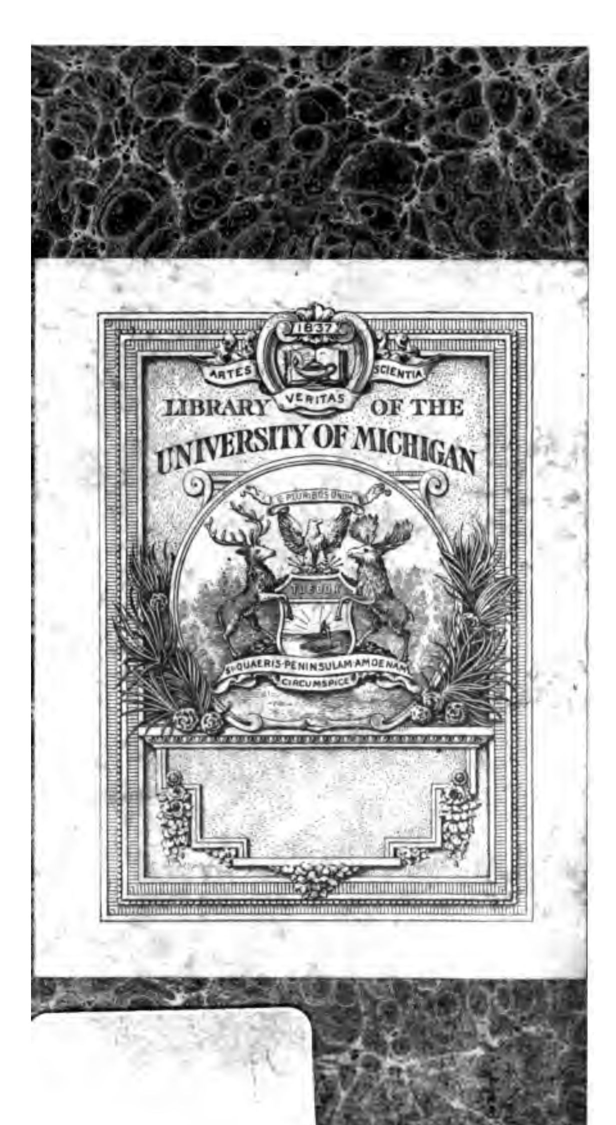
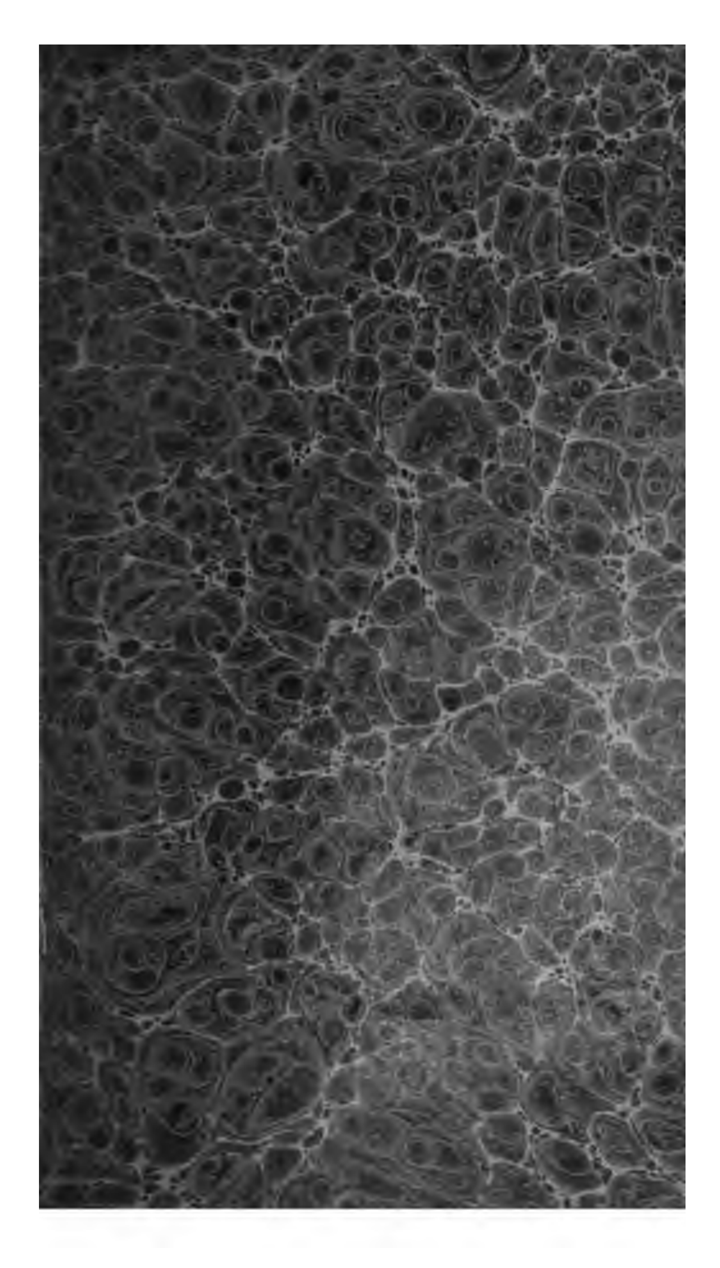

1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



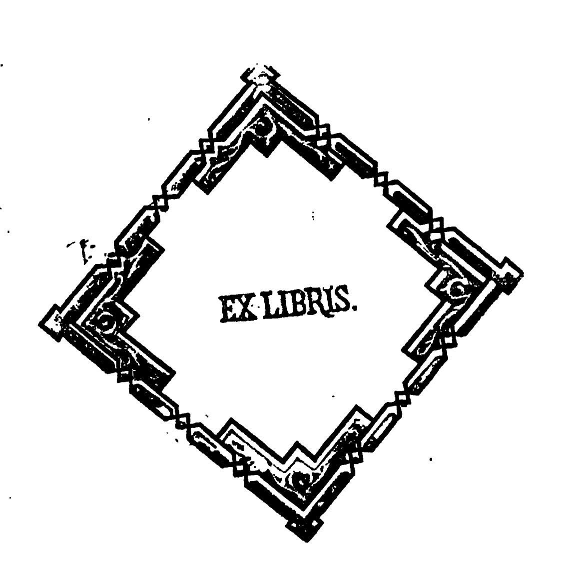
COLECCIÓN

DE

ESCRITORES CASTELL[illegible]

FILÓLOGOS

- LXXXVI -


EX·LIBRIS.

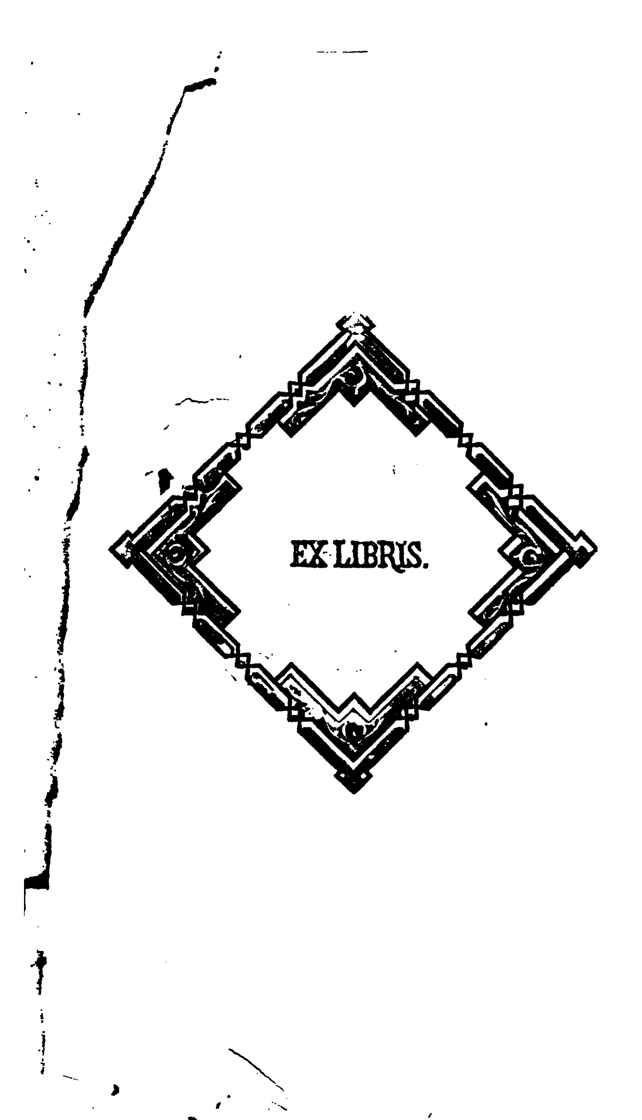
OBRAS COMPLETAS

DE

DON ANDRÉS BELLO

OPÚSCULOS GRAMATICALES

I


EX LIBRIS.

OBRAS COMPLETAS

DE

DON ANDRÉS BELLO

OPÚSCULOS GRAMATICALES

I

TIRADAS ESPECIALES

50 ejemplares en papel de hilo, del. . . . . 1 á
10 » en papel China, del. . . . . 1 a



OBRAS COMPLETAS

DE

DON ANDRÉS BELLO

OPÚSCULOS GRAMATICALES

I

ORTOLOGÍA.—ARTE MÉTRICA.
APÉNDICES.



MADRID
IMPRENTA Y FUNDICIÓN DE M. TELLO
Impresor de Cámara de S. M.
Don Evaristo, 8.
1890





INTRODUCCIÓN.

I.

Don Andrés Bello comenzó en Londres sus estudios sobre la métrica y sobre la gramática castellana.

Durante su permanencia en la populosa ciudad, frecuentó con una constancia admirable la biblioteca del Museo Británico, donde encontraba gratuitamente los libros que su pobreza le impedía comprar.

En ese establecimiento contrajo relaciones con M. Enrique Ellis, bibliotecario simplemente adjunto, y después principal, una de cuyas obras *(Specimens of the early english poets)* extractó con particular esmero

Bello pasó una buena parte de su vida encerrado en esa arca inmensa de la ciencia, olvidándose del mundo y de sus miserias,

„El endecasílabo vulgar vino á Italia de la Provenza. Crescimbeni cita en prueba de ello las rimas de Arnaldo Daniel, que murió hacia el año 1189, y de otro Arnaldo, apellidado *de Maravilla,* que floreció en 1190 y murió en 1220.

„El mismo origen da Crescimbeni al verso octosílabo.

„Estos versos y los otros de la poesía provenzal fueron hechos á imitación de los griegos y latinos, dejada la cantidad de las sílabas.

„Castelvetro, citado por Crescimbeni *(Comentarios,* tomo I, cap. IV), deriva el verso endecasílabo con acento sobre la sexta del faleuco, conmutada la cantidad en acento.

„El endecasílabo con acento sobre la cuarta, del sáfico.

„El dodecasílabo con acento sobre la sexta del asclepiadeo, y con acento sobre la cuarta del yámbico hippotrattio.„

CORPUS POETARUM LATINORUM.

El trozo siguiente permite contemplar al eminente filólogo en el acto mismo de inte-

rrumpir la lectura para trazar sus notas.

"El himno 13 de San Ambrosio (realmente el 12, porque el que á Quadrio pareció 12 no es sino una adición al 11) está escrito todo en cuartetas como ésta, que es la primera:

> Chorus novæ Hierusalem
> novam meli dulcedinem
> promat,

y termina en el verso *spiritui paracleto,* que es defectuoso en cantidad y el único que adolece de semejante vicio, á no ser que lo sea también el primero:

> Chorus novæ Hierusalem;

pero ignoro las cantidades de este nombre propio.

„El de San Dámaso está escrito en cuartetas como la siguiente:

> Martyris ecce dies Agathæ,
> virginis emicat eximiæ,
> Christus eam sibi qua sociat,
> et diadema duplex decorat.

ro la quinta es irregular:

> Ethnica turba rogum *fugiens*
> huyus et ipsa meretur *opem*
> quos fidei titulus decorat
> his Venerem magis ipsa premat.

„El himno es harto inelegante, aunque tiene poquísimos defectos de cantidades; acaso uno solo, el cual puede salvarse leyendo *renitens* por *renidens:*

> Jam renidens quasi sponsa polo.

„(Examínense las cantidades de *quasi.)*

> Tosta mamilla docet patulo.

„(¿Qué es *patulo?)*

> Pastor ovem Petrus hanc recreat.

„(¿Es *Petrus* naturalmente pirriquio ó troqueo?)

„Todos los otros versos son buenos.

„En los himnos de Aurelio Prudencio no se encuentra vestigio ninguno de rima.

„En el de Sedulio, que comienza:

> A solis ortus cardine,

se percibe claramente la manera de San Ambrosio, pero con menos frecuencia.

„Lo mismo en los de Venancio Honorio Fortunato, que comienzan así:

> Agnoscat omne sœculum
> antistitem Leontium, etc.

. . . .

Agnoscat omne sœculum
venisse vitæ præmium, etc.
....
Vexilla regis prodeunt, etc.
....

„Quinta cuarteta, por ejemplo:

Arbor decora et fulgida
ornata regis purpura,
electa digno stipite
tam sancta membra tangere.

„Los versos de Sedulio y Venancio Fortunato importan para la historia de la rima, como también los de Depranio Floro, San Dámaso, etc.

„Aristófanes se burla de las rimas de Píndaro.

„Luciano designa las mismas con el título de inepcias isocráticas.

„Isaac Vossio cree que rima se deriva de ritmo.

„Condena como bárbara la rima.

„Muratori *(Della perfecta poesía,* libro III, cap. 6) cree que convendría el uso de la rima en la poesía dramática.„

El siguiente trozo parece una traducción de Crescimbeni:

"La rima se deriva de la poesía provenzal, que la tomó de la latina. En latín empezó á usarse la rima desde la venida de los normandos á Italia hacia 1032 en tiempo de Guimaro, Príncipe de Salerno, como se reconoce de muchísimos epitafios, inscripciones y otras semejantes memorias de aquellos tiempos, las cuales se solían escribir en los versos que de Leonio ó Leontino, monje del monasterio de San Víctor de Marsella, se llamaron leoninos. No fué el inventor.

„La rima parece derivarse del omeoteleuton y omeoptoton, figuras comunísimas á los oradores y poetas griegos y latinos. Bien es verdad que los versos leoninos no empezaron á usarse *senza riparmio* antes del tránsito de los normandos á Italia. Pero los rimadores latinos no supieron dar á la rima otra variación que la de rimar con la palabra puesta en el medio del mismo verso ó del siguiente, ó de continuar el mismo consonante dos ó más versos, ó de otro semejante modo, como en el epitafio de Rugero, Duque de Sicilia, hecho en 1101:

Liquens terrenas migravit dux ad amœnas
Rogerius sedes; nam cœli detinet sedes;

ó en aquellos versos insertos en el tratado de *El Desprecio del mundo* de Teodolo, sacerdote italiano que vivió por los años de 480, bajo Zenón Augusto, Pauper Amabilis, etc., y en la antiquísima secuencia de los muertos *Dies iræ,* y finalmente en aquéllos de la no menos antigua escuela salernitana compuestos hacia el año 1100:

Ova recentia, vina rubentia, pinguia jura
cum simila pura, naturæ sint valitura.
....
Cœna brevis, vel cœna levis, fit raro molesta;
magna nocet, medicina docet, res est manifesta.

„Los provenzales variaron de mil maneras la distribución y colocación de las rimas. Los toscanos añadieron otras. Bocacio inventó la octava; Dante, el terceto; fra Guittone perfeccionó el soneto, etc.

„El pequeño libro de preceptos médicos de la escuela salernitana, escrito en versos leoninos, fué compuesto á instancia de Roberto, Duque de Normandía, hijo de Guillermo el Conquistador, que, volviendo de la tierra santa herido, ocurrió á aquella célebre escuela.

„Gualpertino da Coderta poetizaba, según

Crescimbeni, por 1230. Se halla un soneto suyo en la colección de Allacci, compuesto de catorce endecasílabos, dos cuartetos y dos tercetos, en que las rimas observan este orden: 1, 4, 5 y 8; 2, 3, 6 y 7; 9 y 14; 10 y 13; 11 y 12.

„Tras éste, nombra el Quadrio á Fabruzzo di Perugia, autor de otro soneto, que se halla en la colección de Allacci. Versos endecasílabos. Rimas: 1, 3, 5 y 7; 2, 4, 6 y 8; 9 y 12; 10 y 13; 11 y 14.

„Piero delle Vigne, paduano, de familia noble, doctísimo en las leyes civiles y canónicas y en toda ciencia. Vivió en la corte del Emperador Federico II en calidad de consejero y secretario. Cayó de la privanza. Soneto suyo en la colección de Allacci. Endecasílabos. Rimas: 1, 3, 5 y 7; 2, 4, 6 y 8; 9 y 12; 10 y 13; 11 y 14.

„Guittone d'Arezzo, á quien se atribuye la perfección del soneto, floreció, según Crescimbeni, á mediados del siglo XIII; según Quadrio, *visse ancor dopo assai.*

„Quintiliano (lib. I, cap. V), enumerando los vicios que pueden ocurrir en la pronunciación, cita principalmente el de las diére-

sis y sinalefas impropias, como si nosotros pronunciásemos *pie* disílabo ó *pie* monosílabo; el de alargar las vocales breves ó abreviar las largas, como en

Italiam fato profugus,
Unius ob noxam,

y el de las aspiraciones supérfluas ó su falta, como en *triumphis, choronæ;* y en fin, el de acentos erróneos, como si se pronunciase *Cámilla* por *Camilla.*

„Est autem in omni voce utique acuta, sed nunquam plus una, nec ultima unquam, ideoque in dissylabis prior.„

Esta cita basta para refutar las teorías relativas al metro latino de D. Juan María Maury, el autor de *Esvero y Almedora* y el traductor del lib. IV de la *Eneida.*

"El Obispo español Eugenio, que murió en 657, escribió en rima su pequeño poema sobre los inventores de las letras.

Primas hebrœas Moyses exaravit litter*as;*
mente phœnices sagaci condiderunt attic*as;*
quas latini scriptitamus edidit Nicostrata;
Abraham syras et idem repperit chaldaic*as;*
Isis arte non minori protulit ægypti*as;*
Gulphila prompsit getarum quas videmus ultim*as.*

„En su poema sobre la vejez es muy frecuente la rima, y en su *Monastycha sobre las plagas de Egipto.*

„Puede verse en sus versos prueba de lo poco sensibles que eran sus contemporáneos á la cantidad silábica; por ejemplo, en estos sáficos:

Nunc polus Phœbi nimio calore
æstibus flagrat, fluviosque siccat,
intonat tristis, jaculansque vibrat
fulmina dira.
Ingruit imber inimicus arvis,
flore nam suevit spoliare vites.
Spem quoque frugum populat nivosis
grando lapillis.
Bufo nunc turget; inimica silvis
vipera lædit; gelidusque serpens
scorpius ictu jugulat; paritque
stellio pestem.
Musca nunc sævit, piceaque blatta;
et culex mordax, olidusque cumex,
suetus in nocte vigilare pulex,
corpora pungit.

„Isaac Casaubón, en su comentario á la sátira primera de Persio, cree que los versos de Nerón que allí se introducen, y que el poeta presenta como ejemplos de lo nimios y exquisitos que eran sus contemporáneos en lo que llama *decor et junctura numero-*

rum, son principalmente viciosos porque riman, y que esto es lo que Persio ha querido ridiculizar.

„El pasaje es éste:

Sed numeris decor est et junctura addita crudis.
Claudere sic versum didicit *Berecynthius Attin*,
et qui cœruleum dirimebat Nerea delphin,
sic costam longo subduximus Apennino.—
Arma virum nonne hoc spumosum et cortice pingui?
Ut ramale vetus prægrandi subere coctum.
Quidnam igitur tenerum et laxa cervice legendum?
Torva mimalloneis implerunt cornua bombis
et raptum vitulo caput ablatum superbo
bassaris et lyncem Mænas flexura corymbis,
Evion ingeminat separabilis adsonat Echo.

„En los versos de Nerón sobre que recae la censura de Persio, no se ve más conato á la rima que en varios pasajes de Ovidio, Tibulo, Propercio, Lucano, etc.

„El principal defecto que se nota en ellos es la hinchazón, y acaso lo que Persio condenaba no es otra cosa.

„*Claudere versum* es *facere versum*.

Neque enim concludere versus
dixeris esse satis.................

„Si se tratase de la rima, como quiere Casaubón, ¿á qué propósito el primer verso de la *Eneida?*

„Casaubón cita los siguientes ejemplos en prueba de que los mejores escritores usaron, aunque rara vez y como involuntariamente, la rima.„

(Siguen varios versos de Hesiodo y de Virgilio.)

JUVENAL, X, 122.

"En este verso trae Juvenal el celebrado de Cicerón:

O fortunatam natam me consule Romam,

que propiamente nada tiene que ver con la rima, sino con la cacofonía ó repetición de un mismo sonido con poco y ningún intervalo, como en

parere parabat;
Casus Cassandra canebat.

GOFREDO DE VITERBO.

„Scriba, sive notarius, imperatorum Conradi III, Frederici I et ejus filii Henrici VI.

„Escribió una obra llamada *Pantheon* en prosa y verso.

„Vese en sus versos frecuentemente usado el asonante, verbigracia:

Sub Constantino, Sylvester papa *notatur*
fertque, quater senis, minus anno, *pontificatus.*

. . . .

Baptizavit eum Sylvester idemque *fatemur*,
Arrius hunc post hæc corrupit, et inde *dolemus*
schimate namque suo commaculavit *eum.*

. . . .

Inter Sylvestrem Petrumque dies *numerando*
colligo tercentos minus uno, circiter, *annos.*

. . . .

Clericus imperium suscepit apostata *Romæ*
cui Julianus erat bastismatis ordine *nomen*,
ille scelus patriæ, pravus ubique *fovet.*

. . . .

Torrens—longe.
Diebus—presul.
Leonem—dolorem—solet.
Gottorum—dolus.
Juliani—exoriari—ait.
Hispanos—malo.
Perurgent—urbem.
Papa—reputata—vacant.

„Los consonantes son más frecuentes que en Donizon.

„Quinto Curcio fué un escritor muy admirado en las edades románticas. Eneas Silvio refiere que Alfonso IX, Rey de España, en el siglo XIII, y grande astrónomo, em-

prendió aliviarse de una enfadosa enfermedad leyendo catorce veces la *Biblia* con todas las glosas; pero que, no logrando lo que deseaba por este modo, fué curado por el consuelo que recibió en leer una sola vez á Quinto Curcio. *(Opera,* pág. 476.)

„Entre los manuscritos reales en el Museo Británico, hay una bella copia de una traducción francesa de Quinto Curcio, elegantemente iluminada, con este título:

"*Quinte Curse, des faiz d'Alexandre, IX livres, translaté par Vasque de Lucerne portugalois. Escript par la main de Jehan du Cherme à Lille.*„

„Las conquistas de Alejandro fueron celebradas por un tal Simón en viejo picturiano ó lemosín hacia el siglo XII.

„Empieza así:

Chanson voit dis per ryme et leoin
del fil Filippe, le roy de Macédoin.

„*Le Roman d'Alexandre* ha sido llamado el segundo de los que se han conservado en francés. Fué escrito hacia 1200, traducido del latín; pero más semejante á Simeón Seth que á Quinto Curcio: obra de cuatro

asociados en *jonglerie,* como dice Fauchet. Lambert li Cor, jurisconsulto, lo comenzó. Fué continuado por Alejandro de París, Juan le Nivelois y Pedro de Saint Clost. El poema concluye con el testamento de Alejandro, en que nombra sucesores á sus provincias y reino, tradición mencionada por Diodoro Siculo y Ammiano Marcelino. (Véase Fabricius, *Bibliotheca Græca,* c. III, I, VIII, pág. 205.) No sabe Warton si se ha impreso jamás. Este poema no ha sido el primero en versos *alejandrinos,* aunque puede sin eso haberles dado el nombre. En este poema hace Gadifer, de extracción árabe, mucho papel.

Gadifer fu moult preus, d'un arrabi linage.

„El título de uno de los capítulos es: Cómo Alejandro fué puesto en un barril de vidrio para ver las maravillas... etc. En otro lugar del mismo romance, vuela á la luna tirado de cuatro grifos. El califa es mencionado frecuentemente en esta pieza, y Alejandro tiene doce pares.

„Acostumbraban los antiguos copistas, cuando las estancias se componían de líneas

cortas, escribirlas de seguido como prosa: modo de escribir no raro en los antiguos manuscritos de poesía francesa. De donde puede creerse que los versos alejandrinos se originaron de dos hexasílabos.

„Nuestra poesía temprana era frecuentemente satírica, como la francesa y provenzal. Anselmo Fayditt, trovador del siglo XI, escribió una especie de drama satírico titulado *Herejia del preyres* (de los padres) contra el concilio que condenó á los albigenses. Los legados de Su Santidad fueron mil veces satirizados. (Fauchet, *Recopilación del origen de la lengua y poesía francesa,* página 151.)

„En los manuscritos harleyanos (2.253), hay un antiguo poema francés intitulado *Le ordre de bel Eise,* algo parecido al *Land of Cokaine* (país de Cucaña) en versos pareados de siete ú ocho sílabas.

„El más antiguo romance inglés métrico que conozco, dice Warton, es el que se llama *Geste of King Horn,* evidentemente escrito después del principio de las cruzadas, mencionado por Chaucer, y probablemente conservado en su forma original sin las alteraciones de los copistas, que siempre mo-

dernizaban los originales. Existe en francés antiguo (manuscritos harleyanos, 527). Así la obra inglesa es probablemente una mera traducción del francés, como los más de nuestros antiguos romances en versos pareados de seis sílabas poco más ó menos. En este romance figuran sarracenos.

„Cree Crescimbeni que la canción de *Ciullo* no tiene nada que ver con la versificación de los griegos, como pensó Colocei; y la resuelve en versos sueltos octosílabos esdrújulos y versos rimados de siete sin esdrújulos, tres de cada especie, alternando, y dos endecasílabos.

„Dice que antiguamente se escribían dos versos como uno, y aun se imprimían, de que cita varios ejemplos, entre otros los sonetos del Petrarca, que, en la edición de los Ubaldinos, fueron todos impresos de esta manera, porque así los escribió el autor.

„La composición inglesa más antigua en verso blanco es una traducción del segundo y cuarto libro de la *Eneida* por Enrique Howard, Conde de Surrey, que fué injustamente degollado en 1547 por supuesto delito

de alta traición en tiempo de Enrique VIII.

„Felice Figlinei, sanes y contemporáneo de Surrey, en su comentario sobre la *Etica* de Aristóteles, declama contra la barbarie de la rima, y traduce sin ella todos los pasajes de Homero y Eurípides que se hallan en el tratado de Aristóteles. Gonzalo Pérez, el docto secretario de Felipe de España, había traducido recientemente la *Odisea* en verso suelto español. En 1528, Abrahán Fleming tradujo las *Bucólicas* y las *Geórgicas* de Virgilio en alejandrinos sin rimas.„

II.

D. Andrés Bello no dedicaba su tiempo exclusivamente al estudio de la literatura latina, y orígenes de la italiana, francesa é inglesa, sino también y principalmente al de la literatura castellana.

Las citas siguientes lo comprueban.

"La hagiografía ocupó en los siglos XII y XIII gran número de poetas. Desde 1121 parece haberse compuesto el *Viaje de San Brandán al paraíso terrestre,* que existe en varias lenguas, y se ha impreso repeti-

das veces; pero no se nos ha transmitido el nombre de su autor. En esta especie de composiciones figuraron, entre otros, Roberto Wace, natural de Jersey, que versificó en francés la historia del establecimiento de la fiesta de la Concepción y la vida de San Nicolás; Garmier ó Guernes, eclesiástico de Pont Saint Maxence, en Picardía, que por 1172 compuso la vida de Santo Tomás de Cantorbery, y, según él mismo asegura, la leyó más de una vez públicamente cerca del sepulcro de aquel santo; Chandry y Denys Piramus, poetas anglo-normandos, que dieron á luz el primero una vida de San Josafat y una historia de los siete durmientes, y el segundo la vida y milagros de San Edmundo; Beranger, poeta desconocido á todos los biógrafos, que puso en coplas francesas de la misma estructura que las de nuestro Berceo el Viejo y Nuevo Testamento, la vida de la Virgen, la del Salvador y otros asuntos piadosos; el incansable Rutebeuf, autor de las vidas de Santa Isabel de Turingia, de Santa María Egipciaca, de Santa Tais de Egipto, etc., dejando de contar no pocas obras de la misma clase por la mayor parte anónimas; D. Gonzalo de Berceo, con-

temporáneo de los Reyes de Castilla, Don Fernando el Santo y D. Alonso el Sabio, y autor de las vidas de Santo Domingo de Silos, de San Millán y de Santa Oria, en que siguió respectivamente las que de los mismos santos se habían escrito en latín por Grimaldo, por San Braulio, Obispo de Zaragoza, y por el monje Muño.

„No fueron éstos los únicos sujetos en que se ocupó la pluma fecunda de D. Gonzalo. La mejor de sus obras, tanto por la variedad que la materia permitía, como porque el autor parece haberse esmerado en ella, dándole un colorido más poético, es la de los *Milagros de Nuestra Señora.* Como Berceo no dice los originales de donde los sacó, ni su ingenioso editor D. Tomás Antonio Sánchez parece haber tenido noticia de ello, no se me llevará á mal que exponga aquí detenidamente el resultado de mis investigaciones, no tan satisfactorio á la verdad como yo quisiera, pero quizá no enteramente desnudo de interés para los amantes de nuestras antigüedades.

„Hay en el Museo Británico (al fin del códice 20, B, XIV de la Biblioteca Real, que es del año 1361, pero contiene obras muy ante-

riores á aquella fecha, entre ellas alguna de Roberto Grosse-Teste, que había fallecido más de cien años antes) un poema francés que hasta ahora no sé que haya ocupado la atención de los eruditos, y que ciertamente por la rudeza del estilo y de la versificación lo merece poco. Refiérense en él muchos milagros obrados por la intercesión de Nuestra Señora, y parece haberse compuesto antes del año 1200 y por un versificador anglo-normando.

(Faltan varias hojas en el manuscrito de Bello.)

„Esta última correspondencia es importantísima y parece probar, ó que Berceo disfrutó el poema anglo-normando, original ó traducido, ó lo que es más verosímil, que ambos escritores bebieron de una misma fuente, que pudo ser alguna de tantas obras latinas en que se recopilaron los milagros de la Madre de Dios.

„Existe, en efecto, entre los manuscritos cottonianos del Museo Británico, una obra en prosa latina incompleta y sin nombre de autor, que es la que se halla en el códice Cleopatra, C, 10, desde el fol. 100 hasta el 126 inclusive. Está en pergamino y letra al

parecer del siglo XII: contiene veinticuatro milagros, seis de los cuales forman el primer libro, diez y siete el segundo, y con el milagro vigésimocuarto empieza el libro tercero, que es hasta donde llega lo que de esta obra se comprende en el citado códice, compuesto de partes muy heterogéneas. Cotejándola con los poemas anglo-normando y castellano, se observa desde luego tan notable, aunque no completa, semejanza en el orden con que se han colocado los varios asuntos, que no es posible mirarla como fortuita.

„Obsérvase también que las citas de la obra latina se han trasladado con más especificación en el poema de Berceo que en los otros dos (1), lo cual es un indicio nada equívoco de que el escritor castellano se sirvió inmediatamente de aquélla.

(1) Resulta de una nota puesta por D. Andrés Bello que un poeta francés llamado Gualtero de Coinsi, nacido en 1177 y muerto en 1236, escribió un poema titulado *Les Miracles de Nôtre Dame*.

Bello había formado una tabla para manifestar de una ojeada las semejanzas y las diferencias que ofrecían la obra latina y los poemas anglo-normando, castellano y francés.

Probablemente había tratado de este punto en las hojas perdidas.

„Por ejemplo, el milagro primero, lib. I, de la obra latina, comienza de este modo: Nam cum in civitate Bituricensi, ut referre solet quidam monachus de Clusa, *Petrus nomine,* qui forte eo tempore in ipsa urbe aderat, veluti in plerisque cernitur, synagoga judæorum esset, etc.

„Lo cual se traduce así en el anglo-normando:

Un aventure ke ico vus di
avint en Burges en Berri.
Ceo nus conte un ordiné
ke dunke esteit en la cité.

En francés:

Á Beourges, ce truis lisant,
d'un juif verrier souduiant,
fut Nostre Dame granz merveilles,

y en castellano:

Enna villa de Borges, una cibdat estraña,
cuntió en essi tiempo una buena fazaña.
Sonada es en Francia, si faz en Alemaña,
bien es de los miraclos semejante calaña.
Un monge la escripso, home bien verdadero;
de sant Micael era de la Clusa claustrero.
Era en essi tiempo en Borges ostalero.
Peidro era su nomne, etc.

„Pasando de la substancia de los hechos al

modo de referirlos, se nota que no sólo se conforman en las circunstancias principales, sino frecuentemente en los más menudos ápices de la narrativa, en los conceptos que la adornan, en las citas, y hasta en las mismas digresiones.

„Por otra parte, aunque el estilo de Berceo dé motivo para sospechar que le era familiar el romance francés de aquellos tiempos, y aunque en las obras castellanas más antiguas, inclusa la gesta del Cid, se perciben imitaciones evidentes del estilo y modos de decir franceses, sabemos que Berceo tomó del latín los asuntos de todas sus otras composiciones.

„El autor de la citada obra latina me es desconocido. Tampoco sé si ella se ha impreso. Ciertamente se escribió después de la muerte de San Hugo, abad cluniacense, acaecida en 1109, pues le cita con la expresión *beatæ memoriæ* (1). Además, uno de los milagros que contiene, que es el décimoc-

(1) En esta cita hay una implicación que puede salvarse suponiendo que hay errata en el tiempo del verbo, y que debe leerse *solebat*. Dice así: «Neque hoc debemus silere quod beatæ memoriæ dominus Hugo, abbas cluniacensis, solet narrare. Liber IJ, 8.»

tavo de D. Gonzalo, está fundado, si no me equivoco, sobre un hecho auténtico, que es la matanza de judíos que hubo en Toledo la víspera de la Asunción de 1108 (1). Por consiguiente, lo más temprano que pudo haberse escrito es hacia 1125 ú 1130; y si es éste (como parece probabilísimo) uno de los tratados latinos que menciona en su prefación el anglo-normando, y á que atribuye cierta antigüedad, tampoco puede suponerse que se escribiese más tarde. No carece de verosimilitud que parte de estos milagros se tomasen de Juan de Garlande y de Guiberto de Nogens, que sabemos dejaron escritos algunos. Lo que puede admitirse con alguna confianza es que la compilación cottiana es de primera mano, esto es, no se hizo sobre otra compilación anterior de los mismos milagros; y que ya sea en su primitiva forma, ya refundida con poca alteración en rapsodias posteriores, de ella tomaron á manos llenas los versificadores romancistas.

„El prólogo de la obra latina se expresa así: Quæ (miracula) licet *quædam* sint præcedentium patrum stylo exarata, tamen

(1) Véase Fr. Prudencio de Sandoval, *Crónica de Don Alonso el Séptimo*, índice.

quia ita sunt in diversis codicibus disgregata, ut difficillime vel nullo modo a quibusdam queant inveniri, idcirco studium fuit disgregata congregare, quatenus facilius possint in unum volumen redacta reperiri. Deprecamur autem ut non nobis ascribatur quod diversus in nostro opere stylus reperiatur, quoniam non id egit superbia, sed potius exemplorum inopia.

„Pedro Mauricio, llamado también Pedro el Venerable, abad cluniacense, escribió dos libros de milagros, entre los cuales no se contiene ninguno de los de Berceo. Un anticuario francés pretende que Gualtero de Coinsi tomó parte de los suyos de Tomás de Cautimpré, que compuso en latín algunas vidas de santos y dos libros de los milagros y ejemplos memorables de su tiempo. Pero este escritor floreció á mediados del siglo XIII, y no se encuentra en sus obras ninguno de los asuntos de Gualtero ni de Berceo.

Del bon abbé de Clonni
Hugo sovent avez oi,
ke solloit bon cuntes cunter
pur soi et altres solacer.
Un cunte cunta ke jeo ai entendu,
e je vus dirai coment ceo fu.

Un biau miracle vos voit dire
qu'à son tampoire fit escrire
Seinz Hues l'abés de Cligni.

(*Poema anglo-normando*, milagro 22.)

Señores e amigos, por Dios e caridat,
oid otro miraclo fermoso por verdat.
Sant Hugo lo escripso de Grunniego abbat, etc.

(Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, VIII.)

„Estos pasajes manifiestan que Berceo no confundió aquí á San Hugo con San Pedro Mauricio, como conjeturó D. Tomás Antonio Sánchez (*Colección de poesías castellanas*, tomo II, pág. 309). No consta que San Hugo hubiera escrito milagros; consta sí que de viva voz comunicó algunos á San Pedro Damiano, San Pedro Mauricio, Hildeberto y otros. Véase *Acta Sanctorum*, 29 de Abril, y Marrier, *Bibliotheca Cluniacensis*, pág. 498. Los primeros recopiladores no dicen que San Hugo *escribiese*. Berceo y Gualtero de Coinsi lo dicen; pero es probable que, al copiar la cita de sus predecesores, le dieron por equivocación un sentido que no tenía.„

Faltan las hojas finales del manuscrito de D. Andrés Bello.

Continúo insertando otros apuntes suyos.

"En las obras de San Bernardo, edición de París, 1632, pág. 158, se halla el tratado *De lamentatione Virginis Mariæ,* de donde tomó Gonzalo de Berceo su poema *Duelos de la Virgen María,* siguiendo muy de cerca á su original.

„*De Lamentatione Virginis Mariæ,* sermo S. Bernardi *(Opera Sancti Bernardi:* París; 1632, pág. 158).

„*La lamentación de la Virgen María* de San Bernardo empieza: Quis dabit capiti meo aquam et oculis meis fontem lacrimarum; y es una deprecación del santo para que la Virgen se sirva revelarle lo que padeció durante la pasión de su Hijo.

„—Dic, domina mea, dic, Mater angelorum, Mater misericordiæ, si in Jerusalem eres cuando filius tuus captus fuit et vinctus?...

„—Erant enim mecum sorores meæ, et aliæ mulieres multæ, plangentes eum quasi unigenitum. Inter cuas erat Maria Magdalene, quæ super omnes, excepta me, quæ tecum locuor, dolebat et plorabat.

„Berceo sostiene mejor el diálogo, porque San Bernardo vuelve á hablar de la Virgen

en tercera persona, luego que cesa el coloquio entre la Madre y el Hijo.

„Lo de los moros, por supuesto, no se halla en San Bernardo. Berceo añade, quita, altera, etc.

„En este sermón no hay el nombre de San Bernardo.

„*The lamentation of our Ladi,* que se halla en Cleopatra, D, VII, pág. 103, es en prosa, y en substancia es una relación de la pasión de Jesucristo, y de coloquios que pasaron entre Él y su Madre, hecha por la Santísima Virgen, al modo que se halla en Berceo, desde la copla 15. (Pergamino.)

„En el 8, B, XVII, 16, no se nombra á San Bernardo. Es un poema corto, comparado con el de Berceo; pero el argumento, plan y mucha parte de las ideas son comunes.„

D. Gonzalo de Berceo ha escrito una composición titulada *De los signos que aparescerán antes del juicio.*

Sin duda para estudiar esta composición, D. Andrés Bello había copiado en la Biblioteca Real, 13, D, 1, el siguiente trozo:

SIGNA JUDICII.

"Códice en folio y pergamino. Contiene hacia las últimas hojas un breve tratado que dice así:

„De quindecim signis quindecim dierum precedentium diem judicii. Jeronimus in annalibus hebreorum. Quindecim signa quindecim dierum.

1. Dies. Maria omnia exaltabuntur in altitudinem quindecim cubitorum super montes excelsos; orbem terræ non effluentia, sed sicut muri equora stabunt.

2. Equora prosternentur in ima profundi ita ut vix queant humani obtutibus conspici.

3. Maria omnia redigentur in antiquum statum qualiter ab exordio creata fuerunt.

4. Beluæ omnes et omnia quæ moventur in aquis marinis congregabantur et levabuntur super pelagus mole (así está) contentionis mugientes, etc.

5. Las aves del cielo se congregarán en los campos, darán gritos de dolor, no comerán, ni beberán. (Nada de cuadrúpedos.)

6. Fulmina ignea ab ocasu solis surgent, y correrán hacia Oriente.

7. Las estrellas fijas y movibles se convertirán en cometas.

8. Terremoto.

9. Las piedras chocarán unas contra otras.

10. Los vegetales llorarán sangre.

11. Se aplanarán montes, collados y alturas.

12. Todos los animales de la tierra vendrán á los campos rugiendo y mugiendo, y no comerán ni beberán.

13. Se abrirán los sepulcros.

14. Los hombres errarán como dementes.

15. Morirán todos los hombres para resucitar al son de la trompeta."

Vienen á continuación otras citas referentes á la misma materia.

D. Andrés Bello ha hecho muchas observaciones gramaticales respecto al lenguaje de Berceo.

Varias de ellas están consignadas en un artículo titulado *Apuntes sobre el estado de la lengua castellana en el siglo* XIII y en el glosario que siguen al *Poema del Cid*.

Bello leía con sumo interés los versos rudos y desaliñados de los primitivos tiempos, embriones de una poesía tan rica como sonora.

DELLE COSE DELL AQUILA.

"El poema rústico de Boezio de Rainaldo, llamado comunmente Bucio Ranaldo, dado á luz por Muratori al fin del tomo VI de sus *Antigüedades de Italia de la Edad Media,* está escrito en la forma de versos de Gonzalo de Berceo. Bucio murió en 1363. Aquila fué su patria. *De las cosas de Aquila* es el título de su poema.

„En el tomo I, parte 1.ª, *De Rerum Italicarum Scriptoribus,* de Muratori, está Jornandes, *De Rebus Geticis,* interesante para elucidar el *Bernardo.*

„Hállanse también en este tomo *Pauli Warnefridi, Diaconis Torojulencis, De Gestis Longobardorum, libri VI.* Éste es Paulo Diácono, interesante con el mismo objeto.

„La *Sancta Margarita,* poema inglés del siglo XII, á fines, está escrita en el mismo metro de Berceo.„

D. Andrés Bello emprendió sobre las poesías de Juan de Boscán un trabajo semejante al que había emprendido sobre las de Gonzalo de Berceo.

Para llevarlo á término, tuvo á la vista una edición de Amberes sin fecha, otra de 1547 sin nombre de lugar, y otra de Amberes de 1554, diferente de las dos anteriores.

El egregio filólogo se puso á comparar esas tres ediciones y sacó, según su costumbre, apuntes someros de las observaciones que hacía respecto á la métrica y á la gramática.

Voy á copiar algunas muestras.

Á LA DUQUESA DE SOMA.

¿Á quién daré mis amorosos versos
que *pretienden* amor y virtud junto?

..... por cuanto *se* carecen
de estas cosas que digo que *pretienden*
en tí las hallarán cumplidamente.
....
Que muera y que *lós* cubra la tierra.

(Edición de Amberes sin fecha.)

CONVERSIÓN DE BOSCÁN.

Esta composición está escrita en verso suelto endecasílabo.

Las cláusulas terminan verso, y rara vez

los dividen en dos. En la edición de 1547, se lee *pretenden, se, pretenden*. En la edición de Amberes de 1554, se lee como en la primera.

> Arrastrado por el suelo
> mi *juïcio* tanto *yerra*.
>
> (Ambas de Amberes.)

HERO Y LEANDRO.

> Porque no *hierres* contra lo que sirves,
> que gran error sería si tú errases.
> ....

D. Andrés Bello había hecho un estudio especial del vervo *ser*, cuyo significado ha tratado de fijar en las varias locuciones en que se emplea, y cuyas construcciones son en ocasiones anómalas.

He aquí su conclusión:

"Este verbo se deriva, dice, en unas formas del latino *sum*, y en otras del latino *sedeo;* de que nacieron, además de las que hoy se usan, las anticuadas *seo* (soy), *sees* (eres), *seia* ó *seie* (era), etc. Decíase en el infinitivo *seer*, y en las personas de la sexta familia *seeré, seeria, seerie*. *Ser* (de *sedere*, estar sentado) se aplicó á las cualidades

esenciales y permanentes; *estar* (de *stare*, estar en pie), á las accidentales y transitorias. De aquí la diferencia entre, verbigracia, *ser pálido* y *estar pálido*, *ser humeda una casa* y *estar humeda;* diferencia delicada, y, sin embargo, de uso universal y uniforme en todos los países castellanos.„

El deseo de rastrear el significado y el uso de dicho verbo le movía á tomar nota de todos los pasajes en que aparecía empleado con alguna especialidad.

Entre otros, ha copiado los versos siguientes de Boscán:

HERO Y LEANDRO.

Sesto y Abido fueron dos lugares
á los cuales, enfrente uno del otro,
éste en Asia y aquél *siendo* en Europa,
un estrecho de mar los dividía.

....

Otros *eran allí* más *sensüales.*

....

Allí era el salir á rescebirse;
allí era el mezclarse de las almas.

....

Agora veo, *siéndome* tú madre,
que todo lo he perdido.

....

Muchos de Cipro y muchos de Tesalia
fueron aquí; y Frigia y las montañas
del Líbano quedaron despobladas.

....

Movía con su gesto, y refrenaba
cuantos *eran allí.*

....

Mas porque el templo donde ellos estaban
era lleno de gente.

....

Si me engaño, no sé lo que *se* es esto.

....

Hay otros versos apuntados en que se observan las particularidades que aparecen de las palabras escritas en letras bastardillas.

Sus amenazas eran *tanto* fuertes.

....

Al triste Melamión fué *tanto* cruda
que le hizo pasar cien mil martirios.

....

Cuando ningún embarazo topaba
sobre esfuerzo que flaco pensamiento
de *quequiera* recibe movimiento.

....

Como suele en el aire *la* cometa
ó *algún otro señal nuevo* espantarnos.

(En las tres ediciones.)

....

¿De qué se enfada?
Respondió *riendo* de *no nada.*

....

Mira bien que será de nuevo hacella,
y que será hacella de *no nada.*

....

Y viendo bien que *nadie no* le vía,
no decía sino puras llanezas.

....

D. Andrés Bello gustaba mucho de estudiar una lengua y una literatura en su infancia.

Son muchos los versos de Juan de Boscán que ha apuntado para comprobar los acentos, los diptongos propios é impropios, las cesuras y otras peculiaridades prosódicas y gramaticales.

Verbigracia, la conjunción *sino* ¿se acentúa en la *i* ó en la *o*?

Hay en Boscán ejemplos de lo uno y de lo otro.

Así muestra de bien clara ó secreta,
si á mí y á mis sentidos queréis darnos,
no podemos *sinó* mucho alterarnos,
tan nuevo está en el bien nuestro planeta.

....

Callo y levanto, espero y desconfío;
no tengo del vivir *sino* que siento:
ya cuanto soy parece desvarío.

....

En mí de nada quedo satisfecho,
sino de ver que no me satisfago.

....

No hacía *sinó* lo razonable.

....

No curaban *sinó* de las mujeres.

....

Tú has visto bien que la merced que te hice,
no la hice *sinó* por causa tuya.

....

Creo inoficioso copiar otros versos apuntados.

D. Andrés Bello dedujo las reglas consignadas en sus *Principios de Ortología y Métrica de la lengua castellana,* leyendo y releyendo los autores antiguos y modernos.

Por eso, dejando á un lado el detalle tal ó cual, sus teorías filológicas y prosódicas están basadas en la realidad de las cosas, y no en sistemas antojadizos y arbitrarios.

Debo advertir que Bello no compaginó su estudio sobre Boscán por no haber logrado proporcionarse la primera edición de las poesías de éste, que fué dada á luz por su viuda en 1543.

"Hay un poema completo de los Infantes de Lara en la colección de Sepúlveda, Amberes, 1551, que tiene por título: *Romances nuevamente sacados de la crónica de España,* compuestos por Lorenzo de Sepúlveda.

„El poema de los Infantes de Lara, que forma parte de esta colección, consta de doce romances en que se continúa sin la más leve interrupción el hilo de la historia; y del uno al otro varía frecuentemente (no siempre) el asonante, que se conserva constantemente en cada uno.

„Empieza así el primero:

De los reinos de León, Bermudo tiene el reinado;
en esa ciudad de Burgos, bodas se habían concertado.
Ruy Velázquez es de Lara, el que ha de ser desposado;
casarse con Doña Lambra; mujer es de gran estado, etc.

„Verso leonino:

Ruy Velázquez *enojado* otro golpe le ha *tirado*.

„El estilo no es antiguo; y aunque el consonante menudea no poco, hay muchas rimas que solamente asuenan.„

D. Andrés Bello leía el código de las *Partidas* para conocer, no sólo sus disposiciones legales, sino también sus frases y palabras.

Estudiaba la famosa compilación como jurisconsulto y como gramático.

Sus trabajos jurídicos prueban superabundantemente lo primero.

Las notas que siguen, pueden suministrar idea de lo segundo.

"*Siete Partidas,* Madrid, 1617, con las glosas de Gregorio López.

„En el prólogo, dice D. Alfonso XI que comenzó esta obra el año 1251 de la era de la Encarnación y 629 de la era de los arábigos, y que la terminó al cabo de siete años completos.

„*Haber menester* por ser menester.

„É porque las nuestras gentes son leales é de grandes corazones, por eso *há menester* que la lealtad se mantenga con verdad, é la fortaleza de las voluntades con derecho é con justicia. (Prólogo.)

„*Cadira,* silla.

„Dixo el Rey Salomón, que fué sabio é muy justiciero, que cuando el Rey estuviese en su *cadira* de justicia, que ante el su acatamiento se desaten todos los males. (Ibidem.)

„*Haber menester* por ser menester.

„Mas porque tantas razones, ni tan buenas como *habia menester*, para mostrar este fecho, no podíamos nos *fablar* por nuestro entendimiento, ni por nuestro seso, para cumplir tan grand obra é tan buena, acorrímonos de la merced de Dios é del bendito su fijo. (Ibidem.)

„*Espaladinar,* explicar.

„Querémosle facer entender qué leyes son éstas, é en cuántas maneras se departen... é quién las puede *espaladinar* é facer que las entiendan cuando alguna duda y oviere. (Partida 1, tít. 1, proemio.)

„*Cada uno.*

„Otrosí consiente este derecho (el de gentes) que *cada uno se puedan* amparar contra aquéllos que deshonra ó fuerza *le* quisieren facer. (Partida 1, tít. 1, ley 2.)

„*Cuanto en.*

„Como quier que las leyes sean unas *cuanto en* derecho, en dos maneras se departen *cuanto en* razón. La una es á pro de las almas é la otra á pro de los cuerpos. La de las almas es *cuanto en* creencia. La de los cuerpos es *cuanto en* buena vida. (Partida 1, tít. 1, ley 3.)

„*Estar bien,* impersonal, por convenir.

„*Está bien* al facedor de las leyes en querer vivir segund las leyes, como quier que por premia non sea tenudo de lo facer. (Partida 1, tít. 1, ley 15.)

„*Ser* por existir.

„Todo cristiano crea firmemente que *es* un solo verdadero Dios, que non ha comienzo ni fin, ni há en sí medida ni mudamiento. (Partida 1, tít. 3, proemio.)

„*Endechar.*

„Otrosí mandaron que cuando los clérigos aduxieren la cruz á casa donde estuviese el muerto, que non diesen voces; é si oyesen que daban gritos ó *endechasen,* que

se tornasen con la cruz, é que non entrasen en la casa. (Partida 1, tít. 4, ley 44.)

„*Apostólico.*

„E después que él murió (San Pedro), fué menester que oviese otros que tovieren sus veces, de manera que siempre oviere uno en que fincase su poder, é éste es aquél á quien llaman *Apostólico* ó Papa. (Partida 1, tít. 5, ley 2.)

„*Papa.*

„*Papa* há nome otrosí el *Apostólico*, que quiere tanto decir en griego como padre de padres. (Partida 1, tít. 5, ley 4.)

„*Evangelistero.*

„Arcediano en griego tanto quiere decir en nuestro lenguaje como cabdillo de *evangelisteros.* (Partida 1, tít. 6, ley 4.)

„*Cualquiera.*

„Venadores nin cazadores non deben ser los clérigos, de *cual* orden *quier* que sean, nin deben haber azores nin falcones. (Partida 1, tít. 6, ley 47.)

„*Fulano.*

„Otrosí, cuando el perlado diere sentencia en esta manera diciendo que descomulga á *fulano* ome por tal pecado que ficiera, é cuantos fuesen consejadores, é con-

sentidores, ó se acompañasen con él, tovo por bien sancta eglesia que todos cuantos esto ficiesen fuesen descomulgados. (Partida 1, tít. 9, ley 33.)

„*Torneamento.*

„*Torneamento* es una manera de uso de armas que facen los caballeros é los otros omes en algunos logares, é acaece á las vegadas que mueran algunos dellos. É porque entendió sancta eglesia que nascen ende muchos peligros é muchos daños también á los cuerpos, como á las almas, defendió que lo non ficiesen. É para esto vedar más firmemente, puso por pena á los que entrasen en el torneamento é allí muriesen que los non soterrasen en el cementerio con los otros fieles cristianos, magüer se confesasen é rescibiesen el cuerpo de Nuestro Señor. (Partida 1, tít. 13, ley 10.)

„*Romero.*

„*Romero* tanto quiere decir como ome que se aparta de su tierra é va á Roma para visitar los santos logares en que yacen los cuerpos de Sant Pedro é Sant Pablo é de los otros santos que tomaron martirio por nuestro Señor Jesu Christo. É *pelegrino* tanto quiere decir como ome extraño que va á vi-

sitar el sepulcro santo á Hierusalem, é los otros santos logares en que nuestro Señor Jesu Christo nasció, vivió, é tomó muerte é pasión por los pecadores; ó que van en pelegrinaje á Santiago, ó á Sant Salvador de Oviedo, ó á otros logares de luenga é de extraña tierra. E como quier que departimiento es, cuanto en la palabra, entre romero é pelegrino, pero segund comunalmente las gentes lo usan, así llaman al uno como al otro. (Partida 1, tít. 24, ley 1.)

„*Arlotería.*

„Romería é pelegrinaje deben facer los romeros con grand devoción, diciendo é faciendo bien, é guardándose de facer mal, non andando faciendo mercaderías, ni *arloterías* por el camino. (Partida 1, tít. 24, ley 1.)

„*Seer.*

„Tenían el manto también cuando comían é bebían, como cuando *seían* é andaban é cabalgaban. (Partida 2, tít. 21, ley 18.)

„*Estandarte.*

„*Estandarte* llaman á la seña cuadrada sin farpas. Ésta non la debe otro traer sinon emperador ó rey... Otras y ha que son cuadradas é farpadas en cabo, á que llaman

cabdales. É este nome han, porque non las debe otro traer, sino cabdillos... Pero non deben ser dadas sinon á quien oviere cien caballeros por vasallos ó dende arriba. Otrosí las pueden traer concejos de cibdades ó villas. (Partida 2, tít. 23, ley 13.)

„*Algaras.*

„*Algaras* ó correduras son otras maneras de guerrear que fallaron los antiguos que eran muy provechosas para facer daño á los enemigos, ca el *algara* es para correr la tierra é robar lo que y fallaren. (Partida 2, tít. 23, ley 29.)

„*Rimas.*

„De la deshonra que face un ome á otro por cantigas ó por *rimos.*

„Infaman é deshonran unos á otros no tan solamente por palabras, mas aun por escrituras, faciendo cantigas ó *rimas* ó deytados malos, de los que *han sabor* de infamar.

„(Otras dos veces se halla *rimas* en esta ley.)

„(Más adelante en la misma ley):

„Aquella pena mesma resciba también aquél que *compuso* la mala escriptura, como aquél que la *escribió.*

„Magüer quiera probar aquél que fizo la

cantiga ó *rima* ó dictado malo que es verdad aquel mal ó denuesto que dixo de aquél contra quien lo fizo, non debe ser oído, nin le *deben caber* la prueba. É la razón porque non *gela deben caber*, es ésta: porque el mal que los omes dizen unos de otros por escritos ó por *rimas* es peor que aquél que dizen de otra guisa por palabra, porque dura la remembranza dello para siempre, si la escriptura non se pierde; mas lo que es dicho de otra guisa por palabra, olvídase más aína. (Partida 7, tít. 9, ley 3.)

„*Hidalgo.*

„E porque éstos fueron escogidos de buenos lugares, é con *algo*, que quiere tanto decir en lenguaje de España como *bien:* por eso los llamaron fidalgos, que muestra tanto como hijos de *bien* (1). (Partida 2, tít. 21, ley 2.)

„*Lueñe.*

„Cuanto dende adelante más de *lueñe* vie-

(1) Posteriormente D. Andrés Bello criticó una obra de Michelet en que se supone que *hidalgo* quiere decir *hijo de godo.*

«Se ha seguido una etimología que ya no tiene partidarios. Nadie duda en el día que *hidalgo* ó *hijodalgo* es hijo de algo, esto es, hijo de casa rica: algo en español antiguo significa riqueza.»

ne de buen linaje, tanto más crecen en su honra é en su fidalguía. (Partida 2, tít. 21, ley 3.)

„*Fuste.*

„Arma de *fuste* nin de fierro non deben vender nin prestar los cristianos á los moros, nin á los otros enemigos de la fe. (Partida 5, tít. 5, ley 22.)

„*Otri.*

„Aquél puede condenar á *otri*, que há poder de lo quitar.„ (Partida 7, tít. 34, regla 11.)

III.

D. Andrés Bello escribió en Londres varios artículos sobre gramática, métrica y crítica literaria, que insertó en *La Biblioteca americana* y en *El Repertorio americano.*

He aquí uno inédito que merece publicarse:

FILOLOGÍA.

ADJETIVO *sendos, sendas.*

"El uso moderno de este adjetivo en la conversación y en las obras de tal cual es-

critor respetable, significando *fuertes, recios, descomunales, desmesurados,* no nos parece estar en armonía ni con el origen de la voz, ni con el sentido que le dieron constantemente nuestros clásicos.

„Este neologismo se debe, si no estamos equivocados, á una errada interpretación de los pasajes en que Cervantes y otros autores la emplearon, siendo su verdadera acepción la del adjetivo *singuli* de los latinos, que es, en efecto, la correspondencia que le da la Academia.

„Valbuena, en su *Diccionario español latino*, ha determinado muy bien la acepción de sendos:

"*Singulis singula poma*, sendas manzanas á cada uno.„ Tal ha sido efectivamente el uso castellano de este adjetivo desde la primera edad de la lengua. En el antiguo poema del Cid se describe así el encuentro de trescientos caballeros cristianos con una hueste de moros:

Trescientas lanzas son; todas tienen pendones;
sennos moros mataron, todos de *sennos* colpes,

es decir, que de las trescientas lanzas ó caballeros cada uno mató á un moro de un gol-

pe. Y el autor del *Alejandro* dice de la reina de las amazonas:

> Trae trescientas dueñas vírgenes;
> con caballos ligeros,
> que darien lide á *sennos* caballeros;

esto es, que cada una de ellas sería capaz de dar lid á un caballero.

„En los siglos XVI y XVII fué frecuentísimo el uso de esta palabra, y siempre, según lo que hemos podido observar, en el mismo sentido. He aquí unos pocos ejemplos: "Tenían las cuatro ninfas *sendos* vasos hechos á la romana„ (Jorge de Montemayor); esto es, cada ninfa un vaso. "Mirando Sancho á todos los del jardín, tiernamente y con lágrimas les dijo que le ayudasen en aquel trance con *sendos* paternoster y *sendas* avemarías„ (Cervantes); cada uno con un paternoster y una avemaría. "Eligiendo el Duque tres soldados nadadores, mandó que con *sendas* zapas pasasen el foso„ (D. Carlos Coloma); cada soldado con una zapa. Ciertamente no quisieron decir estos autores que los vasos de las ninfas ó las zapas de los soldados eran de desmesurado tamaño, ó que Sancho rogaba que le favoreciesen

con padrenuestros y avemarías descomunales.

„Un literato, cuya opinión respetamos, ha alegado, en comprobación de este último sentido, los pasajes siguientes de Cervantes en la novela de *Rinconete y Cortadillo:* "No tardó mucho cuando entraron dos viejos de bayeta con antojos, que los hacían graves y dignos de ser respetados, con *sendos* rosarios de sonadoras cuentas en las manos.„ Pero este ejemplo es en todo conforme á los anteriores: cada viejo con un rosario. "Llegaron también de los postreros dos bravos y bizarros mozos, de bigotes largos, sombrero de grande falda, cuellos á la valona, medias de color, ligas de gran balumba, espadas de más de marca, *sendos* pistoletes cada uno en lugar de dagas, y sus broqueles pendientes de la cintura.„ En este ejemplo, el *cada uno* es cabalmente una explicación del *sendos*, y pudiera faltar sin menoscabo del sentido.

„Se ha alegado asimismo el siguiente pasaje del *Lazarillo de Tormes*, de D. Diego Hurtado de Mendoza, que, contando las añagazas de un bulero en las ventas de las bulas de la Santa Cruzada, dice así: "En en-

trando á los lugares do había de presentar la bula, primero presentaba á los clérigos ó curas algunas cosillas... una lechuga murciana... un par de limas ó naranjas, un melocotón, un par de duraznos, *cada sendas* peras verdiñales.„ Mas, para la explicación de este ejemplo, es necesario tomar en cuenta un uso particular del adjetivo *cada*, que era frecuente en lo antiguo y ha desaparecido ya de la lengua.

„A este fin, nos valdremos de un pasaje del mismo autor en su *Historia de la guerra de Granada:* "Dejando en los fuertes cada dos compañías, se volvió la gente á Antequera:„ es decir, en cada fuerte dos compañías. De manera que *cada dos* equivale al adjetivo *bini* de los latinos, *cada tres* al adjetivo *terni*, etc. Por consiguiente, si el autor, en el ejemplo precedente, hubiese dicho *cada sendas compañías*, se habría significado que se dejaba una sola en cada fuerte. *Cada sendas* no significa, pues, más ni menos que *cada;* y sobra en ella el *cada*, como el *cada uno* en la segunda cita de *Rinconete y Cortadillo;* pero pleonasmos como éstos se toleran en todas las lenguas, y abundan sobre todo en los clásicos castellanos.

„Fácil es ya percibir el sentido de esta expresión en el *Lazarillo de Tormes*. Presentar á los clérigos *cada sendas peras verdiñales*, quiere decir presentar una de estas frutas á cada clérigo.

„Se colige de lo dicho que *sendos* es un adjetivo distributivo, que significa muchedumbre de cosas repartidas de manera que corresponda á cada partícipe la unidad. De aquí es que el tal adjetivo se halla siempre en plural. De aquí es también que el sustantivo con que concierta, se refiere siempre á más de un individuo. En los ejemplos del *Cid* y del *Alejandro*, se refiere á trescientos caballeros y trescientas dueñas; en el de Jorge de Montemayor, á cuatro ninfas; en el del *Quijote*, á todas las personas que estaban en el jardín del Duque; en los de *Rinconete y Cortadillo*, á los dos viejos de bayeta y á los dos mozos de bigotes largos; en el de D. Carlos Coloma, á los tres soldados nadadores; y en el de D. Diego Hurtado de Mendoza, á los clérigos de los lugares á donde aportaba el bulero. No creemos que haya ejemplo en que el sustantivo de *sendos* haga relación á un solo individuo. Ahora bien: si *sendos* significase *fuertes* ó *largos*

ó *descomunales*, ¿qué inconveniente habría para que se usase en ambos números, y para que, usándose en plural, se dijera con relación á un solo individuo: *el viejo tiene sendas narices* ó *el mozo tiene sendos bigotes?* Si se nos muestra un pasaje de autor clásico anterior al siglo XVIII en que haya una locución semejante, no dudaríamos confesar que hemos vivido en una grande equivocación. Á las personas que, sobre este punto, hubieran hecho mejores observaciones que las nuestras, rogamos que nos desengañen é ilustren.„

D. Andrés Bello sentía que se introdujese este neologismo: 1.°, porque empobrecía la lengua propendiendo á privarla del único distributivo que posee; y 2.°, porque esa innovación ocasionaba ambigüedad en la frase.

Cuando se dice, verbigracia, "Pedro y Juan se dieron sendas bofetadas,„ ¿se quiere expresar que Pedro dió una bofetada á Juan y Juan otra bofetada á Pedro, ó que ambos se dieron fuertes y repetidas bofetadas?

Admitido el neologismo, es difícil saber el sentido de esa frase.

IV.

D. Andrés Bello dió á la estampa sus *Principios de la Ortología y Métrica de la lengua castellana* en Chile el año de 1835. El mismo autor ha resumido en pocas palabras el contenido de su libro en el número de *El Araucano* correspondiente al 18 de julio:

"El objeto de los *Principios de la Ortología y Métrica de la lengua castellana* es dar reglas para la recta pronunciación de nuestro idioma, haciendo notar algunos de los vicios que se cometen generalmente, y en especial por los americanos, tanto en el modo de proferir algunas letras, como en la colocación de los acentos y en la cantidad ó duración que se da á las vocales. Por consiguiente, esta parte de la obra abraza, además de la doctrina relativa al buen uso de los *sonidos elementales,* ó sea de las vocales y consonantes que deban entrar en la composición de cada palabra, la que se refiere á los *acentos* y *cantidades,* que se ha conocido ordinariamente con el título de

prosodia. La materia de las cantidades se ha reducido á un número corto de reglas precisas, y casi todas de fácil aplicación.

„Se dan también en esta obra las reglas de la métrica ó versificación castellana, presentando en un corto espacio una exposición completa del arte, y reduciendo todos los metros que se han usado ó pueden usarse en castellano á cinco clases generales, cuyo carácter armónico puede comprender y percibir cualquiera, como tenga un oído mediano.„

Es inútil encomiar una obra cuyo mérito ha sido proclamado por la Academia Española.

El distinguido literato colombiano D. Miguel Antonio Caro ha publicado en Bogotá el año de 1882 una edición ilustrada con notas y nuevos apéndices que se leen con sumo interés.

El año de 1841, D. Andrés Bello dió á luz en la imprenta de D. Manuel Rivadeneyra la *Análisis ideológica de los tiempos de la conjugación castellana*.

Había empezado á trabajarla en Londres.

Esta obra manifiesta la perspicacia de su

inteligencia, que todo lo abarcaba y lo eslabonaba.

Ella es una aplicación rigorosa del álgebra á los tiempos de la conjugación castellana.

D. Juan Vicente González ha reproducido en Madrid el año de 1883, con algunas notas, una edición de esta obra para el uso del colegio *El Salvador del Mundo.*

D. Andrés Bello hizo salir la *Gramática castellana para el uso de las escuelas* en marzo de 1851.

Este compendio constaba en su forma primitiva sólo de cuarenta y cinco lecciones y un apéndice; pero en 1861 el autor le dió un mayor desenvolvimiento.

D. Andrés Bello gustaba de la enseñanza práctica.

Era aficionado, no á esas largas disertaciones que el niño no entiende, sino á las preguntas repetidas que le obligan á reflexionar.

Creo conveniente insertar el cuestionario siguiente que existía entre los papeles de Bello en estado de borrador:

NORMA PARA LOS EJERCICIOS DE LAS ANTERIORES LECCIONES.

"Maestro. ¿Qué sustantivos hay en esta frase:

"El principio de la sabiduría es el temor del Señor?„

„Discípulo. *Principio, sabiduría, temor.*

„M. ¿En qué conocéis que esas palabras son sustantivos?

„D. En que todas tres están acompañadas de artículos.

„M. ¿Y no lo está también la última?

„D. *Del* no se ha puesto entre los artículos.

„M. *Del* es una abreviatura de *de el;* por consiguiente, incluye el artículo definido de terminación masculina de singular.

„Lo mismo sucede con *al,* que es abreviación de *á el.*

„Además, para conocer si una palabra es sustantivo no es necesario que actualmente la acompañe el artículo: basta que pueda en otras circunstancias acompañarla. Luego os lo manifestaré con algunos ejemplos. Entre tanto, decidme:

„El sustantivo *principio*, ¿de qué género es?

„D. Masculino, porque concuerda con la terminación masculina del artículo.

„M. ¿Y de qué número?

„D. Del singular, porque habla de una cosa; si se hablara de muchas, se diría *principios*.

„M. Ese sustantivo ¿es nombre propio ó nombre apelativo?

„D. Es nombre apelativo, porque conviene á muchas cosas de su especie, como *el principio del catecismo, el principio de una lección, el principio del día de hoy*, etcétera.

„M. ¿En qué letra está el acento de *principio?*

„D. En la *i* de *ci*.

„M. Y si estuviera en la *o* ¿cómo diríais?

„D. *Principió*.

„(Háganse iguales preguntas respecto de los sustantivos *sabiduría, temor.)*

„M. *Señor*, ¿es nombre propio ó apelativo?

„D. Parece nombre propio, porque en esta frase significa lo mismo que *Dios*, el cual es uno.

„M. Os engañáis. *Señor* es naturalmente apelativo, porque hay muchas personas á que se da, ó porque efectivamente son señores ó dueños de alguna cosa, ó por pura cortesía. Un nombre apelativo puede señalar una cosa particular, y no por eso dejará de ser apelativo. Cuando decís *el día está claro, la ciudad está alegre,* hablamos de un día y de una ciudad particular, y no por eso dejan de poderse aplicar estos nombres á todos los días del año y á todas las ciudades del mundo.

„Veamos esta otra frase: "En seis días crió Dios el cielo y la tierra, y en el sexto día crió á nuestros primeros padres Adán y Eva.„ ¿Qué sustantivos podéis señalar en esta frase?

„D. Primeramente *días,* porque se le puede juntar con artículo: *el día, los días, un día, unos días. Días* es aquí plural. Es masculino siempre, porque nunca se junta con otras terminaciones de los artículos, sino con las que se refieren á sustantivos masculinos.

„M. Eso mismo podéis aplicarlo á los demás adjetivos de dos terminaciones. *Día* se junta siempre con la primera de ellas: *día*

claro, día nublado, día primero, último día, buenos días, malos días.

„D. En segundo lugar, *Dios.*

„M. ¿En qué conocéis que es sustantivo?

„D. En que le puedo agregar artículos y otros adjetivos, como cuando digo *el Dios verdadero, el Dios criador y salvador y glorificador.*

„M. Ese sustantivo ¿es nombre propio ó apelativo?

„D. ¿Cómo puede ser nombre apelativo, no habiendo más que un solo sér á quien podamos darlo?

„M. Así es, en efecto. Pero desde que ha podido profanarse en cierto modo este santo nombre, dándolo á imaginarios *dioses,* y aun á criaturas humanas; en una palabra, desde que ha podido usarse en plural, lo hemos hecho un verdadero apelativo. En realidad, son muy pocos los nombres propios que no pueden usarse como apelativos.

„Señalad los otros sustantivos de esa frase.

„D. *Cielo, tierra,* otra vez *día,* y finalmente *padres, Adán* y *Eva.*

„M. ¿Qué notáis acerca de *Adán* y *Eva?*

„D. Son nombres propios, de número sin-

gular, masculino el primero, femenino el segundo.

„M. ¿Suelen juntarse artículos ú otros adjetivos á esos nombres?

„D. Sin duda: *el desgraciado Adán, desterrado del Paraíso terrenal; la incauta Eva, seducida por la serpiente.*

„M. ¿Qué adjetivos hay en la frase de que se trata?

„D. Primeramente los artículos definidos *el, la;* en segundo lugar, *seis.*

„M. ¿Qué especie de adjetivo es *seis?*

„D. Numeral, porque significa un número determinado.

„M. ¿Es necesario que el número sea determinado para que el nombre se llame numeral?

„D. Sí, porque *muchos, pocos, algunos* significan número, pero indeterminado.

„M. ¿Qué especie de numeral es *seis?*

„D. Cardinal, porque significa sencillamente el número de las cosas de que se trata, de los días.

„M. ¿Es sustantivo ó adjetivo?

„D. Adjetivo, porque necesita de un sustantivo á que referirse.

„M. Y cuando yo digo *tres y tres son seis,*

¿á qué sustantivo se refieren estos numerales cardinales?

„D. Están sustantivados, y se subentiende *cosas* ó *unidades.*

„M. ¿Cuál es el ordinal que nace de *seis?*

„D. *Sexto,* que cabalmente sigue después en esta misma frase, y es adjetivo.

„M. ¿Qué especie de adjetivo?

„D. De dos terminaciones en cada número: *sexto, sexta, sextos, sextas.*

„M. ¿Cuál es el numeral colectivo que sale de *seis?*

„D. *Media docena: docena* es sustantivo que significa el conjunto de doce cosas; y añadiendo *media,* las reduzco á *seis.*

„M. ¿Qué es *media?*

„D. Adjetivo de dos terminaciones: *medio almud, media fanega, dos medios almudes, dos medias fanegas.*

„M. *¿Medio* es siempre adjetivo?

„D. Es sustantivo cuando se dice, por ejemplo, *el medio de la plaza;* ó *no tengo medios de que valerme;* ó *entre tener razón ó no tenerla, no hay medio.*

„M. ¿Cuál es el partitivo que nace de *seis?*

„D. Se puede usar en este sentido el ordi-

nal *un sexto,* ó emplear la frase *sexta parte,* ó dar la terminación *avo* al numeral, diciendo *un seis-avo.*

„M. ¿Y cómo formaríais el partitivo de trescientos veinte y cinco.

„D. Diciendo *un-trescientos-veinte-y-cinco-avos.*

„M. ¿Qué quiere decir *ochenta y cuatro trescientos-veinte-y-cinco-avos?*

„D. Significa que se ha dividido una cosa en trescientas veinticinco partes, y que se habla de ochenta y cuatro de estas partes.

„M. ¿Qué otro adjetivo hay en la frase?

„D. *Primeros,* que está en la terminación masculina de plural.

„M. ¿Cuál es el singular?

„D. *Primero,* que pierde la última letra cuando se antepone á un sustantivo, como en *el primer hombre, el primer capítulo.*

„M. Decidme los diminutivos más usuales de los sustantivos *árbol, flor, mujer, piedra, fuente,* y de los adjetivos *rosado, duro, grande.*

„D. *Florecita* y *florecilla,* de *flor; mujercita, mujercilla, mujerzuela,* de *mujer; piedrecita, piedrecilla,* de *piedra; fuentecita, fuentecilla,* de *fuente; rosadito,* de *rosa-*

do; durito, durillo, de *duro; grandecito, grandecillo,* de *grande.*

„M. Dadme los aumentativos de *casa, libro, grande.*

„D. *Caserón, librazo, librote, grandote, grandazo*, *grandísimo.*

„M. ¿Cómo se llaman los aumentativos que terminan como el último?

„D. Superlativos.

„(El mismo método de preguntas puede hacerse extensivo á las otras materias de las lecciones precedentes; y cuando el discípulo no acierte con la respuesta, se le pondrá en el camino de hacerlo sin dictársela. Sigue un ejemplo.)

„M. ¿Chile es sustantivo ó adjetivo?

„D. No sé.

„M. Se os ha dicho que los sustantivos se juntan frecuentemente con artículos; que muchos de ellos tienen plural; que los adjetivos concuerdan con ellos en número y género. Ved si podéis hacer todo eso con *Chile.* Primeramente, ¿podéis ponerle artículos?

„D. Creo que no.

„M. ¿Y podéis ponerlo en plural?

„D. ¿Cómo es posible si no hay más que un Chile en el mundo?

„M. Puede ser que os equivoquéis.

„D. ¿Pero en qué parte del mundo hay otro Chile?

„M. Yo á lo menos tengo noticia de un nuevo Chile.

„D. Según eso, ¿hay dos Chiles? ¿Y dónde está el segundo Chile?

„M. No hay necesidad de averiguarlo. Habéis dicho que sólo conocéis *un Chile,* habéis preguntado si hay *otro Chile*, habéis inferido que hay *dos Chiles*, deseáis saber dónde está *el segundo Chile;* habéis, pues, dado un artículo á esta palabra, le habéis juntado adjetivos, los habéis concertado con ella en número y género y la habéis puesto en plural.

„D. Ya veo que *Chile* es sustantivo de género masculino, y que aun hay casos en que le damos plural.

„M. Á mayor abundamiento, se os dará luego otra señal más general para distinguir al sustantivo entre todas las otras palabras. Pero os quiero preguntar otra cosa. ¿Chile es nombre propio ó nombre apelativo?

„D. Si no hubiera más Chile que el nuestro en el mundo, *Chile* sería ciertamente

nombre propio; pero si hay más de un Chile...

„M. Decidme: ¿no hay muchos hombres que se llaman Juan, Diego, Antonio? y ¿dejan por eso de ser propios estos nombres?

„D. Yo diría que sí.

„M. Decidme ahora: cuando después de saber lo que es un río encontráis un caudal de agua corriente y decís he aquí un río, ¿por qué lo decís?

„D. Por la semejanza de este nuevo río con los otros ríos en todo aquello que me parece propio de un río.

„M. Muy bien: ¿y se os ha ocurrido jamás decir, al ver á un hombre, este hombre es un Marcos ó un Diego?

„D. ¿Y en qué consiste la diferencia de los dos casos?

„M. Consiste en que *río*, *árbol*, *hierba* son nombres que doy á todas las cosas que me parecen tener las partes, propiedades ó circunstancias en que respectivamente se asemeja cada árbol á los demás árboles, cada río á los demás ríos, etc.; pero *Marcos* no quiere decir que cierta persona así llamada tenga calidades particulares en virtud de las cuales se le llame así, y que, existiendo

en otras personas, me harían llamarlas de la misma manera. El nombre propio de un individuo puede darse y se da frecuentemente á otros, sin que por eso se forme con ellos una clase particular de personas que se asemejen entre sí y se diferencien de otras bajo ciertos respectos.„

Es de sentir que el maestro hubiera rematado aquí su explicación.

Hay en ella doctrina y, sobre todo, método que utilizar.

Uno de los ejercicios que Bello recomendaba á los preceptores era el de la conjugación refleja, en la cual debían hacer notar á los niños: 1.°, que la *s* final de todas las primeras personas del plural se suprime antes del enclítico *nos*, diciendo, por ejemplo, *vámonos*, no *vámosnos*; 2.°, que, en las segundas personas de plural, no se usa al presente el enclítico *os*, por lo cual se dice *os miráis*, y no *miraisos*; y 3.°, que la *d* final de la segunda persona de plural del imperativo se suprime siempre antes del enclítico *os*, diciéndose, verbigracia, *ocupaos*, y no *ocupados*, excepto en el verbo *ir*.

Aconsejaba asimismo el que se ejercitara á los alumnos en las combinaciones de los

casos complementarios por medio de construcciones como éstas:

Me trajo una buena noticia—*me la* trajo.
Te trajo los papeles—*te los* trajo.
Nos reveló el secreto—*nos lo* reveló.
Os contó lo que había pasado—*os lo* contó.
El muchacho *le* quitó el libro—*se lo.*
„ *les* quitó el libro—*se lo* (no *se los).*
„ *le* trajo la carta—*se la.*
„ *les* trajo la carta—*se la* (no *se las).*
„ *le* ó *les* mostró los libros—*se los.*
„ *le* ó *les* mostró las cartas—*se las.*

El *se los, se las,* encerrado entre paréntesis, es una locución viciosa, aunque bastante generalizada, según Bello.

Dícese comunmente: "Los alumnos me pidieron el libro, y *se los llevó,"* debiendo decirse *se lo.*

Literatos españoles de mucha fama incurren en este defecto.

D. Andrés Bello tiene entre los gramáticos un carácter distintivo.

Ha llevado un espíritu filosófico y científico á las cuestiones de filología.

No se ha contentado con analizar vocablos separados y locuciones aisladas.

Ha examinado el lenguaje en sus porme-

nores y en su conjunto para deducir con certeza las reglas generales á que está sujeto, sin pagar tributo á la rutina.

Todos los trabajos coleccionados en este volumen son testigos fehacientes de tal aserción.

Abrigando, como abrigo, este convencimiento, se comprende que experimente un verdadero placer al insertar el siguiente artículo inédito del ilustre humanista:

CLASIFICACIÓN DE LAS PALABRAS.

I.

"El primer paso en la análisis de una lengua es la clasificación de los elementos de que se compone. Los de la lengua castellana pueden reducirse á siete: *sustantivo, adjetivo, verbo, adverbio, preposición, conjunción, interjección.*

„Con estas palabras formamos *complementos* y *proposiciones.*

II.

„El complemento sirve para completar el significado de una palabra, señalando el tér-

mino de una relación indicada por ella. En cada idea hay el germen, por decirlo así, de gran número de relaciones. *Mesa,* por ejemplo, dice relación á un dueño, á un destino, al material de que está hecha, á sus dimensiones, al lugar que ocupa, etc. Y si queremos completar el significado de la palabra que la denota por medio de una de estas relaciones, añadimos un complemento, diciendo la *mesa de Pedro,* la *mesa de escribir*, una *mesa de caoba,* una *mesa de dos varas de largo,* la *mesa de la sala*, etc.

„El complemento consta ordinariamente de dos partes: *preposición* y *término*. El oficio de la *preposición* es anunciar el término; el término, como lo dice la voz misma, significa el objeto en que termina la relación.

„La naturaleza de la relación es las más veces indicada por las circunstancias, como lo manifiestan los ejemplos precedentes en que aplicamos la preposición *de* á relaciones sumamente varias. Hay, con todo, preposiciones que expresan con bastante claridad la naturaleza de la relación, como *desde* y *sin*, en estos ejemplos: *Llovió desde el amanecer; un cielo sin nubes. Desde* significa principio, y *sin*, ausencia ó privación.

„Pero hay complementos que constan sólo de término. Cuando decimos *amar á Dios,* referimos el amor á su objeto, y denotamos el objeto amado por medio de un complemento que consta de preposición y término; pero cuando decimos *ver el campo, ver las flores,* para denotar los objetos á que referimos la visión, nos valemos simplemente de un término.

III.

„La *preposición* significa un pensamiento en que consideramos un objeto bajo una particular modificación. Consta, por tanto, de dos partes: *sujeto* y *atributo.* El sujeto significa el objeto; el atributo, la modificación.

IV.

„Ahora, pues, las palabras se diferencian unas de otras por los varios oficios que ejercen en el complemento y en la proposición. Hay oficios comunes á dos ó más clases de palabras, y palabras que, cambiando entre sí sus oficios, pasan de unas clases á otras.

V.

„El sustantivo tiene dos oficios: 1.°, sirve de sujeto en la proposición; 2.°, sirve de término en el complemento.

VI.

„El adjetivo tiene un solo oficio: se refiere al sustantivo calificándolo, esto es, denotando una calidad particular del objeto significado por él.

„Mas unas veces el adjetivo califica *especificando*, esto es, denotando junto con el sustantivo una especie incluída en el género que el sustantivo representa; otras veces califica *explicando*, esto es, desenvolviendo de entre las calidades del objeto aquélla en que fijamos particularmente la consideración. Cuando decimos, por ejemplo, *flores olorosas, olorosas* especifica, porque no todas las flores lo son; *flores olorosas* forma una especie particular de *flores*. Pero cuando decimos *mansas ovejas,* nos fijamos en una calidad de las muchas que se encuentran generalmente en las ovejas, que es la

mansedumbre. *Mansas ovejas* no es una especie particular de *ovejas*, porque todas las ovejas son *mansas*. El adjetivo, cuando califica de este modo, se llama *epíteto* ó *predicado*.

„El adjetivo puede servir de término en el complemento, pero refiriéndose á un sustantivo y significando siempre un predicado, verbigracia: "Pedro tiene fama de docto;„ "Beatriz pasaba por discreta;„ "Los ramos se quebraban de cargados.„

VII.

„Sucede á menudo que el *sustantivo* y el *adjetivo* cambian entre sí sus oficios: el sustantivo se adjetiva, y el adjetivo se sustantiva.

„El sustantivo se adjetiva cuando se refiere á otro sustantivo, ya especificándolo, ya explicándolo. El *profeta rey* significa una especie de *profeta* (en la gramática la especie se reduce muchas veces á un solo individuo). *El rey Carlos* ofrece una combinación de diverso carácter: *rey* es un epíteto de *Carlos*.

„Parecerá á primera vista que en esta ex-

presión podemos considerar á *Carlos* como una especificación de *rey*, á la manera que en la expresión anterior consideramos á *rey* como una especificación de *profeta*. Pero no es así. En las calificaciones que especifican, la combinación entera abraza siempre menos que cualquiera de los dos elementos que la componen: *profeta rey* abraza menos que *profeta* y que *rey*, porque hay profetas que no son reyes, y reyes que no son profetas. Pero aunque *el rey Carlos* abraza menos que *rey*, no abraza menos que *Carlos*, porque *Carlos* denota cierto individuo particular, y su significación no es susceptible de estrecharse.

„Se dirá también que *rey profeta* es una especie de *rey*, al mismo tiempo que una especie de *profeta*, y que, por tanto, será arbitrario considerar á cualquiera de los dos como el sustantivo especificado por el otro. Pero, en nuestra lengua, la colocación de los dos sustantivos determina el orden en que debemos considerarlos. Cuando decimos *el profeta rey, rey* especifica á *profeta;* y cuando decimos *el rey profeta, profeta* especifica á *rey*.

„Cuando el adjetivo es un predicado ó

epíteto, se halla muchas veces separado del sustantivo que califica, verbigracia: "El *uso* excesivo de los licores fermentados, es *pernicioso* á la salud.„ Y lo mismo sucede con el sustantivo adjetivado, verbigracia: "*Roma* es el *centro* de la unidad católica.„

„Hemos visto que el adjetivo epitético sirve á veces de término. El sustantivo adjetivado ejerce igual oficio, como en "Aspira á rey.„

„Así como el sustantivo se adjetiva, el adjetivo se sustantiva. Subentiéndese entonces un sustantivo particular, como cuando decimos: *los pobres, los ricos,* en que se subentiende *hombres; el blanco, el negro (color); á la francesa (manera ó moda).* Á veces, con todo, sería difícil designar el sustantivo subentendido, como en las expresiones: *á la larga, á solas, á las claras, de claro en claro*, etc. El adjetivo se halla entonces verdaderamente sustantivado.

„Como además de este cambio de oficios, el sustantivo y el adjetivo se asemejan mucho en sus accidentes de género y número, suelen los gramáticos mirarlos como pertenecientes á una sola clase de palabras, llamada *nombre.*

„Según D. José Gómez Hermosilla, el sustantivo y el adjetivo se diferencian esencialmente en que el primero está destinado á significar los objetos en su totalidad, y el segundo las calidades ó modificaciones particulares de los objetos. Esta idea coincide exactamente con la nuestra.

VIII.

„El verbo castellano significa el atributo de la proposición, indicando al mismo tiempo la persona y número del sujeto, el tiempo del atributo y el modo de la proposición, esto es, la operación del entendimiento ó de la voluntad que declaramos con ella. Cuando decimos, por ejemplo: "Las artes y las letras huyeron de aquella tierra malhadada,„ *huyeron* (calificado por el complemento que le sigue) significa el atributo de la proposición; pero indicando al mismo tiempo que se habla de varias terceras personas, esto es, de varias cosas entre las cuales no se comprende ni la persona que habla ni la persona á quien se dirige la palabra; indicando juntamente que el *huir*, atributo de la proposición, se refiere á un tiempo pasa-

do, y que la proposición expresa un juicio. En efecto, si el sujeto fuese una muchedumbre de cosas entre las cuales se comprendiese la primera ó segunda persona, no podría decirse *huyeron,* sino *huímos, huísteis;* y si el sujeto fuese una sola persona, primera ó segunda, diríamos *huí* ó *huiste.* Por otra parte, si la época del huir no fuese pasada, sino presente ó futura, debería decirse *huyen* ó *huirán;* y si en lugar de expresarse un juicio se expresare una simple aprensión ó un deseo, sería menester decir *huyan.*

„El verbo es una palabra que no puede confundirse con otra alguna.

IX.

„El *adverbio* es una palabra que especifica ya calificaciones, ya atributos. Considerando al atributo como calificación de un sustantivo (y verdaderamente lo es), podemos decir en general que el adverbio es una palabra que sirve para especificar calificaciones.

„En efecto, el adverbio especifica adjetivos: "*muy* alegre,„ "*demasiado* incauto,„

"*profundamente* triste;„ verbos: "se levanta *temprano,„* "vive *lejos,„* "anda *despacio;„* complementos: "es *enteramente* de sus amigos,„ "la casa estaba *casi* á la orilla del precipicio;„ otros adverbios: "*muy* bien,„ "*casi* nunca.„

„El sustantivo se adverbializa especificando calificaciones: "la habitación es *algo* estrecha;„ "los vestidos no eran *nada* elegantes.„

„Recíprocamente los adverbios demostrativos se sustantivan: "*hoy* es día de fiesta;„ "*allí* es buen lugar para construir un puente.„ Pero creo que este uso se limita á las proposiciones cuyo atributo es el verbo *ser* calificado por el sustantivo que va envuelto en la significación del adverbio, según se ve en los ejemplos: *hoy*, quiere decir, *este día,* el día *presente,* y *allí, aquel lugar, el lugar que vemos á cierta distancia.*

„El adverbio se sustantiva á menudo haciendo de término en los complementos: *Desde hoy, antes de ayer, hasta mañana, por acá, por allí, de cerca, de lejos;* lo que, sin embargo, no creo que suceda jamás con los adverbios de modo.

„Son rarísimos los casos en que se adjetiva el adverbio calificando sustantivos, como en la expresión familiar "es un hombre *así*.„ Por el contrario, tenemos varios adjetivos que se prestan al uso adverbial calificando verbos: "hablan *bajo*,„ "gritan *recio*,„ "no veo *claro*.„

X.

„La preposición, como hemos dicho, anuncia el término de un complemento.

„Á veces una preposición se junta con otra, formando un verdadero complemento; verbigracia: "se me deslizó *por entre* los dedos;„ "saltó *por sobre* las ramas;„ "eran los dos *para en* uno.„

XI.

„La *conjunción* es una palabra que junta dos ó más elementos análogos; por ejemplo: dos sujetos de un verbo: "Roma *y* Cartago eran rivales;„ dos atributos de un sujeto: "el enfermo no come *ni* duerme;„ dos adjetivos que se predican de un mismo sustantivo: "feo, *pero* discreto;„ dos calificaciones de un

verbo: "estudia incesantemente, *aunque* con poco método;„ dos proposiciones: "llegamos tarde *y* no pudieron alojarnos,„ etc.

„Se ha creído sin fundamento que la conjunción ligaba sólo proposiciones. Es verdad que muchas construcciones análogas á las precedentes pueden resolverse de este modo: "él es feo, pero él es discreto;„ "ellos estudian incesantemente, pero ellos estudian con poco método.„ Con todo, no siempre es así. ¿Cómo resolveríamos: "Roma *y* Cartago eran rivales;„ "los árboles de una *y* otra orilla enlazaban entre sí sus ramas;„ "cuatro *y* cinco son nueve?„ No debemos admitir una resolución que no puede aplicarse á todos los casos.

„Los adverbios y los complementos hacen á menudo el oficio de las conjunciones, verbigracia: *además, asimismo, finalmente, consiguientemente, luego* (en el sentido de la conjunción latina *ergo), mas* (equivaliendo á *pero), sin embargo, con todo eso, en primer lugar, en segundo lugar,* etc. Igual oficio damos alguna vez al adjetivo, y lo que es más, á una preposición entera: *no obstante, es á saber, es decir,* etc.

„Júntanse otras veces dos conjunciones:

"pero, sin embargo;„ "mas, con todo eso.„

„Y suele también repetirse la conjunción, precediendo á cada uno de los elementos que enlaza: "ya en el Senado, ya en el Consejo, ya en la asamblea del pueblo.„

XII.

„La interjección es una palabra que envuelve el significado de una proposición cuyo sujeto es *yo*, y cuyo verbo, que siempre se halla en la primera persona de singular del presente de indicativo, denota algún afecto ó movimiento de la voluntad. Por ejemplo, *¡ay!* significa me duelo, me compadezco; *¡oh!* me admiro, invoco; *ojalá*, yo deseo, etc. Esta especie de proposiciones obscuras y afectuosas se arrojan, por decirlo así, de improviso, en medio del razonamiento, y de aquí el nombre que les damos de *interjecciones*.

„Las interjecciones son calificadas, como los verbos, por adjetivos epitéticos, "¡ay desgraciado!„ y por complementos, "¡ay de tí!„ "¡oh vergüenza!„ "¡oh Dios mío!„ Mas á veces se calla la interjección y queda sólo su calificación ("¡desgraciado!„ "¡justo cie-

lo!„) Los vocativos son siempre complementos de una interjección expresa ó tácita.

„Á veces un adjetivo epitético toma la fuerza de una interjección: "¡pobre de tí!„ "¡infelices de nosotros!„

„Suelen también usarse interjeccionalmente ciertas proposiciones: "¡Pese á mi alma!„ Las exclamaciones "¡Misericordia!„ "¡Venganza!„ "¡Muerte!„ son fragmentos de proposiciones elípticas, que pueden ser consideradas como interjecciones.

XIII.

„El término del complemento, según hemos visto, es ya un sustantivo, ya un adjetivo epitético.

XIV.

„El sustantivo es privativamente calificado por el verbo y por el adjetivo.

„El sustantivo y el adjetivo pueden ser ambos calificados por complementos que los especifican: la *casa de Pedro; ansioso de gloria.*

„El sustantivo puede calificarse por medio de proposiciones incidentes que especi-

fiquen ó expliquen. En "el hombre que cumple con sus obligaciones,„ la proposición incidente *que cumple con sus obligaciones* especifica al *hombre* de que se habla; pero en *la villa de Madrid, que está situada á la orilla del Manzanares,* la proposición incidente no hace más que explicar: su oficio es semejante al de un mero epíteto. Solemos poner una coma entre el sustantivo y la proposición incidente *epitética.*

„El adjetivo puede asimismo calificarse por medio de proposiciones que especifiquen ó expliquen. "Tales suelen ser los fines, cuales han sido los medios empleados para conseguirlos.„ La proposición incidente se refiere al adjetivo *tales,* y especifica su significado general y vago. "Fué enemigo del fausto, cuales habían sido siempre sus antepasados.„ La proposición incidente no especifica al adjetivo *enemigo del fausto:* lo que dice es que esa misma calidad sin limitación alguna se encontraba en los antepasados de la persona de que se trata: es una proposición incidente epitética.

„El adjetivo admite una calificación que no es propia del sustantivo, pues, según hemos visto, puede ser calificado por adver-

bios: "Cicerón fué un orador *muy* elocuente;„ "la riqueza es *harto* propensa á la soberbia;„ "una economía *sórdidamente* mezquina.„

„Las calificaciones del verbo son: 1.° Epítetos ó predicados: "es *valiente,„* "es *un caballero,„* "es *hombre generoso,„* "quedó *inmóvil,„* "murió *tranquilo.„* 2.° Adverbios: "vive *oscuramente,„* "hablaron *demasiado,„* "se levantaron *temprano.„* 3.° Complementos: "discurre *con juicio,„* "ha venido *de Cádiz,„* "navegaba *hacia Occidente,„* "apelaron *á la corte suprema,„* "llegarán *por el correo.„*

„Ya hemos visto que los adverbios pueden ser calificados por otros adverbios. Pueden serlo asimismo por complementos: "antes de amanecer,„ "después de la cena,„ "cerca del palacio,„ "debajo de la cama;„ y por proposiciones incidentes: "allá, donde se levanta aquella torre sobre un esparcido caserío.„

„El adjetivo no califica al adverbio. La única excepción en contrario es la del adjetivo *mismo* con adverbios demostrativos: "allí mismo,„ "ahora mismo,„ "mañana mismo,„ "asimismo.„

„El complemento es á veces calificado por un adverbio: "muy de propósito,„ "casi á una vara de distancia,„ "aun sin pensarlo.„ Á veces por otro complemento: "en el año de 1812, á 26 días del mes de marzo, á las cuatro y siete minutos de la tarde.„ El segundo de estos complementos explica, determina la idea del primero, como el tercero la del segundo. (Nos referimos á los complementos totales, separados por comas. En el primero, el sustantivo *año*, que sirve de término, es calificado por el complemento "de 1812;„ en el segundo, el sustantivo *días*, que sirve de término, es asimismo calificado por el complemento "del mes,„ cuyo sustantivo-término es calificado á su vez por el complemento "de marzo;„ en el tercero, el complemento "de la tarde„ califica juntamente dos sustantivos que sirven de término á la preposición *á*, y están enlazados por la conjunción *y*. No se debe confundir el complemento que califica á un complemento con el que sólo califica á un término, que es lo que comunmente sucede.) A veces por una proposición incidente: "Al primer destello de la aurora, cuando apenas había luz bastante para distinguir los objetos.„

„Las interjecciones son calificadas, como los verbos, por complementos y predicados; pero nunca lo son por adverbios.

XV.

„El conocimiento de las reglas relativas á la calificación de las palabras es de toda necesidad, no tanto para la análisis del razonamiento hablado, como de los pensamientos que con él se dan á entender; porque estas calificaciones determinan el orden y dependencia mutua en que presentamos las ideas cuando las traducimos en el lenguaje. El sustantivo es un signo primario; el adjetivo y el verbo, secundarios; el complemento, secundario, ternario, etc.; el adverbio, necesariamente ternario, etc.

„Un sustantivo calificado se considera como un sustantivo simple, que admite á su vez muchas calificaciones. Lo mismo se aplica á las otras especies de elementos.

"Semejantes mónstruos (dramáticos) desaparecerán á la primera ojeada que echen sobre la escena la razón y el buen sentido.„ En este ejemplo, sacado de las obras de Jovellanos, el sujeto es "semejantes mons-

truos:„ todo lo demás es el atributo. En el sujeto el sustantivo es calificado por un adjetivo, y en el atributo el verbo es calificado solamente por un complemento; pero en éste, el sustantivo *ojeada*, que sirve de término, es calificado por el adjetivo *primera,* y la frase sustantiva *primera ojeada,* que se considera como un sustantivo simple, es calificada por el adjetivo *la;* y, en fin, la frase sustantiva *la primera ojeada* es calificada por una proposición incidente. Analizándola, se ve que el sujeto es doble, porque consta de las frases sustantivas *la razón, el buen sentido,* enlazadas por la conjunción *y;* el atributo lo forma el verbo *echen,* calificado primeramente por el complemento *que* (el cual representa la frase sustantiva precedente, *la primera ojeada),* y luego por el complemento *sobre la escena.* Las frases sustantivas *la razón, la escena,* constan cada una de un sustantivo, calificado por un adjetivo; y la frase sustantiva *el buen sentido* consta del sustantivo *sentido,* que, calificado por el adjetivo *buen,* forma la frase sustantiva *buen sentido,* la cual es calificada á su vez por el adjetivo *el.* Esta análisis parecerá minuciosa; pero es necesaria,

si se quiere percibir la íntima trabazón del razonamiento y cómo se eslabonan unos con otros los signos que lo componen.„

D. Andrés Bello había estudiado la proposición en sus diversos elementos, y la palabra en sus sonidos indivisibles, á la manera del fisiologista que observa el organismo humano hasta sus últimas células.

Pero esta afición extremada á los estudios lingüísticos no era un obstáculo para que dirigiera con igual fruto su talento á otros ramos de la ciencia.

El hombre que ha seguido la pista de una palabra, de una letra, de un acento, desde el origen del castellano hasta nuestros días, es el mismo que ha leído y releído el Código romano y las *Pandectas* para redactar el proyecto del Código civil chileno.

MIGUEL LUIS AMUNÁTEGUI.



PRINCIPIOS

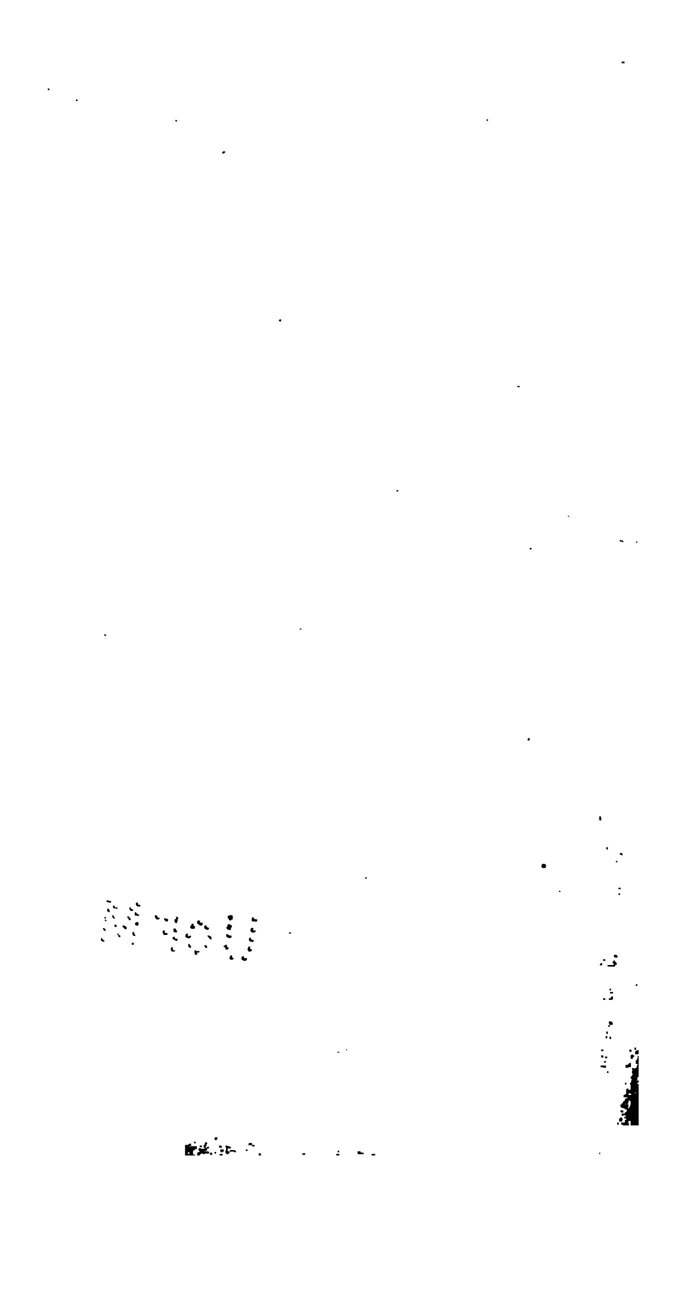
DE LA

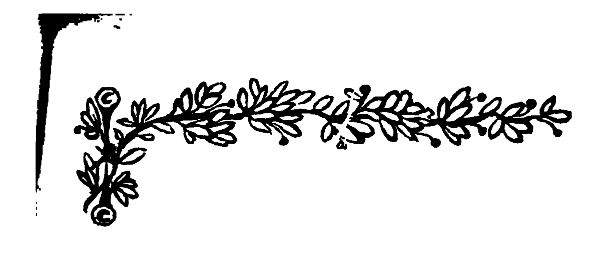
ORTOLOGÍA Y MÉTRICA

DE LA

LENGUA CASTELLANA

Fronte exile negotium
Et dignum pueris putes:
Aggressis labor arduns.
(Terentianus Maurus.)





PRÓLOGO

DE LA EDICIÓN DE 1835.

COMO no hay pueblo, entre los que hablan un mismo idioma, que no tenga sus vicios peculiares de pronunciación, es indispensable en todas partes el estudio de la *Ortología* á los que se proponen hablar con pureza, pues no basta que sean propias las palabras y correctas las frases, si no se profieren con los sonidos, cantidades y acentos legítimos.

Estudio es éste sumamente necesario para atajar la rápida degeneración que de otro modo experimentarían las lenguas, y que, multiplicándolas, haría crecer los embarazos de la comunicación y comercio humano, medios tan poderosos de civilización y prosperidad; estudio indispensable á aquellas personas que por el lugar que ocupan en la

sociedad no podrían, sin degradarse, descubrir en su lenguaje resabios de vulgaridad ó ignorancia; estudio cuya omisión desluce al orador y puede hasta hacerle ridículo y concitarle el desprecio de sus oyentes; estudio, en fin, por el cual debe comenzar todo el que aspira á cultivar la poesía, ó á gozar por lo menos en la lectura de las obras poéticas aquellos delicados placeres mentales que produce la representación de la naturaleza física y moral, y que tanto contribuyen á mejorar y pulir las costumbres.

Un arte tan esencial ha estado hasta ahora encomendado exclusivamente á los padres y maestros de escuela, que careciendo, por la mayor parte, de reglas precisas, antes vician con su ejemplo la pronunciación de los niños que la corrigen con sus avisos. Pero, al fin, se ha reconocido la importancia de la *Ortología,* y ya no es lícito pasarla por alto en la lista de los ramos de enseñanza destinados á formar el literato, el orador, el poeta, el hombre público y el hombre de educación.

Deseoso de facilitar su estudio, presento á los jóvenes americanos este breve tratado, en que me parece hallarán reunido cuan-

to les es necesario, para que, juntando al conocimiento de las reglas la observación del uso, cual aparece en los buenos diccionarios y en las obras de verso y prosa que han obtenido el sufragio general, adquieran por grados una pronunciación correcta y pura.

En las materias controvertidas apunto los diferentes dictámenes de los ortologistas, y si me decido por alguno de ellos ó propongo uno nuevo, no por eso repruebo los otros. El profesor ó maestro que adoptare mi texto para sus lecciones ortológicas, tiene á su arbitrio hacer en él las modificaciones que guste y acomodarlo á sus opiniones particulares en estos puntos variables, que, afortunadamente, ni son muchos ni de grande importancia. Yo prefiero, por ejemplo, la pronunciación de *substituir* y *transformar;* mas no por eso diré que hablan mal los que suprimen en la primera de estas dos palabras la *b* y en la segunda la *n,* como lo hacen hoy día gran numero de personas instruídas, cuyas luces respeto. La variedad de prácticas es inevitable en estos confines, por decirlo así, de las diferentes escuelas, y no sería fácil hacerla desaparecer sino bajo

el imperio de una autoridad que, en vez de la convicción, emplease la fuerza; autoridad inconciliable con los fueros de la república literaria, y que, si pudiese jamás existir, haría más daño que provecho, porque en las letras, como en las artes y en la política, la verdadera fuente de todos los adelantamientos y mejoras es la libertad.

Algunas reglas de *Ortología* (como de *Sintaxis* y *Ortografía)* se fundan en el origen de las palabras, y no pueden aplicarse á la práctica sin el conocimiento de otros idiomas, que no deben suponerse en los alumnos; pero no por eso es lícito omitirlas en una obra cuyo objeto es investigar los principios y fundamentos de la buena pronunciación, y no sólo aquéllos que se dejan percibir á los observadores menos instruídos, sino aun los que por su naturaleza sólo pueden servir de guía á los eruditos y á las Corporaciones literarias cuyo instituto es fijar el lenguaje. Corresponde al profesor elegir, entre las varias materias que se tocan en un tratado elemental, las accesibles á la inteligencia de sus discípulos, sirviéndose de las otras, si las juzga útiles, para la decisión de los casos dudosos que los prin-

cipiantes no alcancen á resolver por sí mismos.

Á la *Ortologia,* que comprende, como parte integrante, la doctrina de los acentos y de las cantidades, llamadas comunmente *Prosodia,* creí conveniente agregar un tratado de *Métrica*. La *Prosodia* y la *Métrica* son dos ramos que ordinariamente van juntos, porque se dan la mano y se ilustran recíprocamente.

En la *Métrica* doy un análisis completo, aunque breve, del artificio de nuestra versificación, y de los verdaderos principios ó elementos constitutivos del *metro* en la poesía castellana, que bajo este respecto tiene grande afinidad con la de casi todas las naciones cultas modernas. Pero me era imposible emprender este análisis sin que me saliesen al paso las reñidas controversias que han dividido siglos hace á los humanistas, acerca de las cantidades silábicas, el oficio de los acentos y la medida de los versos. Después de haber leído con atención no poco de lo que se ha escrito sobre esta materia, me decidí por la opinión que me pareció tener más claramente á su favor el testimonio del oído, y que, si no me engaño,

aventaja mucho á las otras en la sencillez y facilidad con que explica la medición de nuestros versos, sus varias clases y los caracteres peculiares de los dos *ritmos* antiguo y moderno. Reservo para los *Apéndices* éstos y otros puntos de elucidación ó de disputa, que, interpolados en el texto, suspenderían inoportunamente la exposición didáctica destinada á los jóvenes.

No disimularé que mi modo de pensar está en oposición absoluta con el de dos eminentes literatos, autor el uno de un excelente tratado de literatura y traductor de Homero, y recomendable el otro por la publicación de los primeros elementos de *Ortología* que se han dado á luz sobre la lengua castellana, obra llena de originales y curiosas observaciones y fruto de largos años de estudio. Pero, por lo mismo que la autoridad de estos dos escritores es de tanto peso, era más necesario hacer notar aquellos puntos en que alguna vez no acertaron; y si el desacierto fuere mío, se hará un servicio á las letras refutando mis argumentos y presentando, de un modo más claro y satisfactorio que hasta ahora, la verdadera teoría prosódica y métrica de la lengua castellana.

Sólo me resta manifestar aquí mi gratitud á la liberalidad con que el Gobierno de Chile se ha servido suscribirse á esta obra. ¡Ojalá que su utilidad respondiese á las intenciones de un patrono tan celoso por el adelantamiento de las letras, y á mis ardientes deseos de ver generalizado entre los americanos el cultivo de nuestra bella lengua,que es hoy el patrimonio común de tantas naciones!

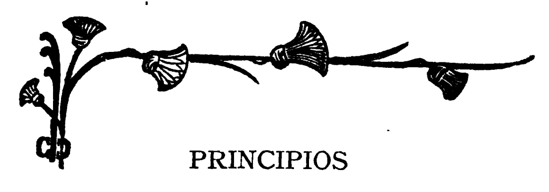
Santiago, 1.º de marzo de 1850.

En esta segunda edición se han hecho correcciones importantes destinadas á elucidar algunas partes de la primera que me parecieron requerirlo, y á llenar ciertos vacíos. He creído también necesario multiplicar los ejemplos, demasiadamente escasos en la edición anterior. Estudios posteriores no han hecho más que confirmar mis convencimientos sobre todos los puntos fundamentales de mi teoría prosódica y métrica. En esta parte son casi enteramente conformes las dos ediciones.

Santiago, 1.° de marzo de 1859.

Fuera de no pocas correcciones puramente verbales y ortográficas, se encontrarán en esta tercera edición nuevos y más apropiados ejemplos, un orden más lógico en la exposición de ciertas materias, la teoría de una especie de ritmo popular á que no sé se haya prestado atención hasta ahora y algunas otras innovaciones de menor importancia, pero que no alteran en ningún punto esencial las ideas emitidas en la edición primitiva.





PRINCIPIOS

DE

ORTOLOGÍA Y MÉTRICA

DE LA

LENGUA CASTELLANA.

ORTOLOGÍA.



L objeto de la *Ortología* es la recta pronunciación de las palabras. La *Ortología* tiene tres partes: la primera trata de los sonidos elementales de las palabras (1); la segunda, de sus acentos; la tercera, de sus cantidades ó tiempos. Á las dos últimas, suele darse colectivamente el nombre de *Prosodia*.

PRIMERA PARTE.

DE LOS SONIDOS ELEMENTALES.

§ I.

DE LOS SONIDOS ELEMENTALES EN GENERAL.

Se llama *sonido elemental* aquél que no puede resolverse en dos ó más sonidos sucesivos. Tales

(1) A esta parte se da en otras lenguas el nombre de *Orteopía*.

son los que corresponden á las letras con que escribimos las dicciones *gala, campo, soto.* Tal es también el que corresponde á la letra compuesta *ch* en *choza, techo,* y el que corresponde á la letra doble *rr* en *carro, tierra.*

Por el contrario, es sonido compuesto el que consta de dos ó más partes sucesivas, ya se represente con una sola letra ó con más. Es, por consiguiente, sonido compuesto el que representan las dos letras *br* en *brazo* y las dos letras *ai* en *baile.* También lo es el que damos á la letra *x* en la palabra *examen,* pues en él se perciben distintamente dos partes sucesivas, que pudiéramos representar escribiendo *ecsamen,* ó según otros *egsamen.*

Los sonidos elementales ó son vocales ó consonantes. *Vocales* son los que pueden pronunciarse por sí solos, y *consonantes* los que es imposible proferir, á lo menos de un modo claro y distinto, si no se juntan con sonidos vocales. Los sonidos que corresponden á las letras *a, o,* en *campo,* son vocales, y los que corresponden á las letras *c, m, p,* consonantes.

Debe notarse que los términos *vocal* y *consonante* significan, no solamente las dos especies de sonidos elementales de que se componen todas las palabras, sino las letras ó caracteres que los representan en la escritura. Yo procuraré siempre distinguir estas dos acepciones.

§ II.

DE LAS VOCALES.

Los sonidos elementales vocales, ó como solemos llamarlos ordinariamente, las *vocales*, no son más que cinco en nuestra lengua: *a, e, i, o, u*.

La tercera vocal es á veces representada con el carácter *y*, v. gr., en las dicciones *carey, voy*. Sería de desear que se generalizase la práctica de los que señalan este sonido en todos los casos con la letra *i*, escribiendo, v. gr., *carei, voi, aire, peine, Europa i América*.

La quinta vocal es siempre representada por la letra *u*. Pero este carácter es á veces enteramente ocioso, porque ni representa el sonido vocal de que le hemos hecho signo, ni otro sonido alguno. Así sucede siempre (según la ortografía corriente) después de la *q*, v. gr., en las dicciones *quema, quita;* y después de la *g*, cuando no señalamos la *u* con los dos puntos llamados *crema*. El oficio de este signo es avisar que debe pronunciarse la *u;* porque en esta situación particular, es decir, después de la *g* y antes de la *e* ó la *i*, si falta la crema, es muda la *u*, y sólo sirve para que se dé á la *g* el mismo sonido que antes de las otras vocales, como en *guerra, guinda;* al paso que puesta la crema es preciso pronunciar la *u*, como en *agüero, argüir*.

Representamos los sonidos vocales no sólo por los signos simples *a, e, i, o, u,* sino por los compuestos *ha, he, hi, ho, hu,* cuando en ellos la letra *h* no significa nada por sí sola, como sucede en las dicciones *haya, heno, hijo, hombre, humo.* Esta *h* no indica accidente alguno que pueda hacerse sentir al oído, y no acostumbra escribirse ahora, sino porque se escribía siglos hace, cuando indicaba una verdadera modificación de la voz.

Divídense las vocales en llenas y débiles. *Llenas* son la *a,* la *e* y la *o; débiles,* la *i,* la *u.* La *e,* sin embargo, parece tener más bien un carácter medio, aproximarse algo á las débiles (1). Este vario carácter de las vocales, que desde luego se da á conocer al oído, produce efectos notabilísimos en prosodia, como después veremos. Por ahora me limito á indicarlo.

§ III.

DE LAS CONSONANTES.

Los sonidos elementales consonantes, ó como solemos llamarlos ordinariamente, las *consonan-*

(1) Fastum et ingenitam hispanorum gravitatem horum inesse sermoni facile quis deprehendet, si crebram repetitionem literæ *A,* vocalium longe magnificentissimæ, spectet... sed et crebra finalis clausula in *O* vel *OS* grande quid sonat. Isaac Vossius, *De poematum cantum et viribus rhythmi.*

tes, que también se llaman *sonidos articulados* ó *articulaciones*, son veintiuno en nuestra lengua: es á saber, los representados por las letras ó caracteres simples *b, d, f, j, l, m, n, ñ, p, s, t, v;* el representado por la letra compuesta *ch* en *charco, leche, nicho;* el representado por la letra simple *c* en *cama, coro, culpa,* y por la combinación *qu* en *quepo, quiso;* el representado por la *c* en *celeste, cima,* y por la *z* en *zaguán, zéfiro, azul;* el representado por la letra *g* en *gala, gozo, gusto, agüero,* y por la combinación *gu* en *guerra, guinda;* el representado por la letra *h* en *hueso, huevo,* que se parece algo al antedicho de la *g;* el representado por la letra doble *ll* en *llanto, bulla;* el representado por la *r* en *aire, abril;* el representado por la *r* simple en *rayo,* y por la *rr* doble en *arrogante;* y, en fin, el representado por la letra *y* en *yema, yugo, mayo.*

Por la enumeración precedente se ve que hay varios signos que no tienen siempre un mismo valor. Para evitar equivocaciones, advierto que por sonidos de la *c* y la *g* entiendo los que estas letras tienen en *coro, craso, gamo, gloria;* por sonido de la *r* el suave que le damos en *arena, coro;* y por sonido de la *y*, únicamente el articulado, como en *yace, ayuno.*

Los sonidos de las vocales no admiten dificultad alguna: todos los pueblos que tienen por lengua nativa la castellana las pronuncian de una

misma manera. Pero en algunas de las consonantes es vario el uso, y se han introducido vicios de que deben precaverse los que aspiran á pronunciar correctamente el castellano. Voy á tratar de cada una de éstas consonantes en particular.

B, V.—Aún no está decidido si los dos signos *b* y *v* representan hoy en castellano dos sonidos diferentes ó uno solo. Me inclino á creer que la mayor parte pronuncian *b v,* pero sin regla ni discernimiento, y sustituyendo antojadizamente un sonido á otro; de lo que resulta el no poderse distinguir muchas veces por la sola pronunciación vocablos de diverso sentido, como *bello* y *vello, basto* y *vasto, barón* y *varón, balido* y *valido, beneficio* y *veneficio, tubo* y *tuvo, embestir* y *envestir, baya* y *vaya, grabar* y *gravar,* etc.

Si no se distinguen los valores de estas letras, quedan reducidas las articulaciones castellanas á veinte.

Si *b* y *v* significan sonidos distintos, es preciso advertir que la diferencia es ligera: la *b* no se parece tanto á la *p,* ni la *v* á la *f,* como en italiano, francés é inglés; y acercándose mucho una á otra, casi llegan á confundirse, y efectivamente, en la boca de muchas personas se confunden, lo que explicaría el uso incierto y promiscuo que suele hacerse de estos signos y el considerarlos como equivalentes en la rima.

Suponiendo que deba hacerse cierta diferencia entre *b* y *v*, que es á lo que yo me inclino, ¿á qué nos atendremos para colocar atinadamente los dos sonidos respectivos? La incertidumbre ocurre sólo antes de vocal: en todos los demás casos se pronuncia universalmente *b* y no *v*, como en *brazo, abril, obstinado, Moab, Job*. ¿Cómo sabremos, pues, cuál de los dos ha de preferirse cuando se le sigue vocal? La etimología, cuando no hay duda en ella, es lo único que puede guiarnos. Por consiguiente:

1.° Debemos pronunciar *hábil, móbil, núbil,* derivados de los vocablos latinos *habilis, mobilis, nubilis; marabilla,* procedente de *mirabilia; estabilidad, falibilidad,* voces nacidas de *estable, falible*. En una palabra, se debe siempre conservar la *b* de los verbales latinos en *bilis*, de los castellanos en *ble* y de sus respectivos derivados.

2.° En la terminación de los pretéritos imperfectos de indicativo se preferirá siempre la *b* á la *v*, como en *amaba, escuchaba, iba*.

3.° Se prefiere asimismo la *b* cuando ha provenido de la *p*, como en *cabo* de *caput, obispo* de *episcopus*.

4.° Se prefiere la *v* en los nombres procedentes de los verbos latinos en *ivus*, y en los verbales castellanos en *ivo* y sus derivados, como *putativo, reflexivo, pensativo, cautividad, motivar*.

5.° Se prefiere, en fin, la *v* en la terminación

de los numerales ordinales y partitivos, como *ochavo, octavo, centavo.*

6.° No parece haber razón alguna para pronunciar *Ávila, abogado, bermejo, bulto, buitre,* derivados de *Abula, advocatus, vermiculus* (1), *vultus, vultur;* pues no debe alegarse aquí el uso contra la etimología, ya que todos confiesan que en la pronunciación de los más ó se confunden ó se emplean caprichosamente la *b* y la *v*, y es natural atender al origen cuando el uso no puede servirnos de guía. Creo, pues, que lo más racional es pronunciar, y por consiguiente escribir, *Ábila, avogado, vermejo, vulto, vuitre,* lo que, por otra parte, guarda analogía con *abulense* (el natural de Ábila), que se escribe con *b*, y *vulturino* (lo semejante al vuitre ó propio de él), que se escribe con *v.*

Cuando es incierta ó poco manifiesta la etimología, lo mejor es atenernos al uso de la Real Academia Española, como representativo del que prevalece entre la gente educada.

Es práctica invariable en castellano que después de *m* no se escriba jamás ni se pronuncie *v*, sino *b;* mas esto poca luz puede darnos para la elección entre uno y otro sonido, pues aquéllos que en la voz *ámbito*, por ejemplo, pronunciasen

(1) Se llamó *vermiculus, vermello, vermejo,* el insecto que da el tinte rojo llamado *grana quermes:* de aquí el adjetivo *vermejo, vermeja.*

la *b* como *v*, incurrirían también en la falta de dar á la *m* el sonido de la *n*. Así vemos que unos dicen *embestir*, y otros *envestir*, en el significado de acometer; pero nadie dice *emvestir* ni *enbestir*.

Hay otra cosa que notar acerca de la letra *b*. Acostumbran muchos suprimirla en las combinaciones *abs*, *obs*, seguida de consonante, como en *abstracto*, *obstruir*, pronunciando *astracto*, *ostruir*. Deben evitarse estas innovaciones, mientras no estén sancionadas por la común pronunciación de la gente instruída, como lo están efectivamente en *oscuro*. En ésta, y acaso en alguna otra palabra, creo que no se podría sonar hoy día la *b* sin caer en la nota de afectación y recalcamiento. La Real Academia suprime hoy generalmente la *b* de *subs* cuando sigue consonante, como en *suscribir*, *sustraer*.

C.—En ciertos nombres verbales se omite indebidamente el sonido *c*, pronunciando, v. gr., *transación* en vez de *transacción*. Tenemos en esta parte una norma segura, que es el origen latino, corroborado en muchos casos por la analogía castellana. De *transigir* sale naturalmente *transacción*, como de *afligir*, *aflicción*; de *corregir*, *corrección*; de *dirigir*, *dirección*; de *erigir*, *erección*, etc. Habría sólo que exceptuar *objeción* (de *objectio*), y no sé si algún otro vocablo, en que definitivamente haya dejado de pronunciarse la *c*. El uso, cuando es general y uniforme, debe

prevalecer en materia de *Ortología* sobre toda otra consideración.

No se dice hoy *succeder, succesión, succeso, succesor*, sino *suceder, sucesión*, etc.

C, G, M, P, T.—Hay nombres tomados de otras lenguas, y particularmente del latín y el griego, que principian por una de estas letras seguida de una consonante, con la cual no puede formar combinación inicial castellana; v. gr.: *Cneo, Gnomónico, Mnemósine, pseudo-profeta, tmesis, Ptolomeo, czar, czarina.* Como, aunque dura, no es imposible la pronunciación de estas articulaciones iniciales, sorda á lo menos, cada cual podrá retener la primera de ellas ó no, según se lo dicte su oído ó su gusto: el uso escrito es vario. Hay dicciones que universalmente se pronuncian y escriben sin esa consonante inicial, como *salmo, salmodia*, antes *psalmo, psalmodia.*

CS, X.—Cumple considerar aquí el valor de la *x*, punto en que hay variedad de opiniones. Hablo de su valor compuesto, pues el simple, equivalente al de la *j*, que tuvo hasta principios de este siglo, está desterrado de la moderna ortografía. En cuanto á su valor compuesto, unos lo hacen siempre equivalente al de la combinación *cs*, pronunciando *examen*, como si se escribiera *ecsamen;* otros al de la combinación *gs* *(egsamen)*, y otros le dan ambos valores, pero distinguiendo casos. De estos últimos es el ilustra-

do y elegante autor de las *Lecciones de Ortología y Prosodia castellana*, D. Mariano José Sicilia, que establece las reglas siguientes:

1.ª La *x* entre dos letras vocales tiene el sonido de *cs;* v. gr., en *axioma, examen.*

2.ª La *x* antes de consonante ó *h* tiene el valor de *gs;* v. gr., en *expiar, exhibir.*

3.ª La *x* en fin de dicción suena como *gs;* v. gr., en *dux, fénix.*

Si se me permitiera elegir entre esas diferentes opiniones, me decidiría ciertamente por la de aquéllos que dan á la *x* en todos los casos el valor de la combinación *gs,* no sólo porque este sonido lleva al otro la ventaja de la suavidad, sino porque creo que el uso está más generalmente en favor de esa práctica.

Otra cosa tenemos que observar sobre la *x*, y es el abuso que modernamente se ha introducido de pronunciar y escribir *s* por *x,* no sólo antes de otro sonido articulado, sino antes de vocal, ó cuando en la escritura se le sigue *h,* como en *espedir, eshalar, eshumar, esamen,* en vez de *expedir, exhalar, exhumar, examen.* La sustitución de la *s* á la *x,* antes de vocal ó *h,* es intolerable. Cuando sigue consonante, no se ofende tanto el oído; pero me parece preferible pronunciar, y por consiguiente escribir, *expectoración, expectativa, expedir,* etc., porque esta práctica tiene á su favor el uso de las personas instruídas que no se han

dejado contagiar de la manía de las innovaciones, y porque de ella, como ya ha notado el señor Sicilia, se seguiría que se confundiesen en la pronunciación y la escritura ciertos vocablos que sólo distinguimos por una *s* ó *x*, como *espectación* (de *spectare*) y *expectación* (de *expectare*); *texto, contexto*, sustantivos, y *testo, contesto*, verbos; *sestil*, sesteadero, y *sextil*, voz astronómica, ó el nombre antiguo del mes de agosto; *sesma*, la sexta parte, y *sexma*, moneda antigua; *esplique*, sustantivo, y *explique*, verbo; *esclusa*, sustantivo, y *exclusa*, participio; *estática*, sustantivo, y *extática*, adjetivo; *espiar*, servir de espía, y *expiar*, purgar una culpa.

Cuando después del sonido de *x* viene el de *z*, como en *excelente, excitar*, suelen algunos omitir en la escritura la *c* que representa el sonido de la *z*, escribiendo *exelente, exitar*. Esta innovación no podrá prevalecer en países donde se pronuncie con pureza el castellano, porque la rechaza el oído. Lo único que admite duda es si debemos pronunciar y escribir *excelente* ó *escelente, excitar ó escitar*. Los que prefieren *espectativa, espido, esplico, espelo, estorsión*, preferirán también *escedo, escéntrico, escelso, escelente, escepción, escito*. Los que crean con el Sr. Sicilia que no debe sustituirse la *s* á la *x* original antes de consonante, sino sólo en las voces en que generalmente lo hagan así las personas cultas, quizá preferirán la anti-

gua pronunciación y ortografía *excedo, excéntrico,* etc. Me inclino á la opinión de Sicilia, autorizada por hoy por la Real Academia.

C, Z.—No hay hábito más universalmente arraigado en los americanos y más difícil de corregir, que el de dar á la *z* el valor de la *s*, de manera que en su boca no se distinguen *baza* y *basa, caza* y *casa, cima* y *sima, cocer* y *coser, lazo* y *laso, pozo* y *poso, riza* y *risa, roza* y *rosa,* etc.

En el mismo inconveniente caen los que dan á la *s* el sonido de *z*, que es lo que se llama *ceceo*, y los que emplean estos dos sonidos sin discernimiento, como lo hacen algunos. Es cosa ya desesperada restablecer en América los sonidos castellanos que corresponden respectivamente á la *s* y á la *z*, ó á la *c* subseguida de una de las vocales *e, i.*

D.—La letra *d* en medio de dicción debe pronunciarse siempre: tiene algo de vulgaridad la pronunciación *colorao, vestío,* en lugar de *colorado, vestido.*

Hay variedad acerca del valor de la *d* final, pues unos la pronuncian y otros no *(virtud, virtú; mirad, mirá);* y de aquéllos que la pronuncian, los unos le dan un sonido que se acerca más ó menos al de la *z (virtuz, miraz),* y los otros le conservan su natural valor. *Virtú, mirá,* es un resabio de pronunciación descuidada y

baja [1]; y el valor de la *z* aplicado á la *d* final, aunque propio de algunos pueblos de Castilla, no ha sido ni aun mencionado siquiera en la *Ortografía* de la Real Academia Española, lo que me induce á mirarlo como un provincialismo que no debe imitarse. El Sr. Sicilia es de opinión diferente. La *d* final, según él, debe pronunciarse con un ligerísimo susurro de *z*. Éste es un punto en que se echa menos una decisión expresa de la Academia.

Según la autoridad de este Cuerpo, debe decirse *adscribir* pronunciando la *d*, y *astringir*, *astringente*, *astricción*, suprimiéndola. No se percibe motivo para esta discrepancia; y en ambos verbos parece tanto menos necesario retener la *d*, que los latinos la suprimían, diciendo *ascribere*, *astringere*.

H.—La letra *h* es á veces parte material del carácter ó signo complejo *ch*, que representa un sonido indivisible (*cosecha*, *nicho*), y otras veces figura por sí sola. En este segundo caso, se hace sentir á veces en la pronunciación, y á veces es enteramente muda.

La *h* en ciertas interjecciones representa una especie de articulación tenuísima, algo parecida á la *j*. Se esfuerza entonces el aliento con que se

(1) En el siglo XVII se permitía la supresión de la *d* en el plural del imperativo: *andá*, *mirá*, por *andad*, *mirad*.

profiere la vocal, que se hace al mismo tiempo más larga. Esta *h aspirada* (como suele llamarse) afecta unas veces á la vocal que precede, como en *¡ah! ¡eh! ¡oh!* y otras á la vocal que sigue, como en *¡ha! ¡he! ¡hi!* (1).

La *h* antes de dos vocales, la primera de las cuales es *u*, tiene un valor que se acerca al de la *g*, pero que no debe confundirse con él. Tan vicioso sería suprimir enteramente este sonido, pronunciando *uevo, ueso*, como el confundirlo con el de la *g*, pronunciando *güevo, güeso*, que es el vicio en que más generalmente incurre el vulgo. Nótese que la *h* no tiene este valor de articulación, que se parece al de la *g*, sino cuando se le sigue en dicciones castellanas la combinación *ue*, como vemos en *huevo, huelo, huérfano, huesudo*. Pero hay muchos nombres propios americanos en que la combinación *hu* viene seguida de otras vocales; v. gr., *Huánuco, Tehuantepec, Coahuila*, bien que en algunos de ellos se escribe y se pronuncia indiferentemente *h* ó *g*. No hay caso alguno en que la combinación *hu* (articulándose *h* de un modo semejante á la *g*) no venga seguida de vocal.

El Sr. Sicilia da al *h* otro sonido más, que, se-

(1) Tan tenue es esta articulación, que no impide la sinalefa: *¡ah ingrato!* se pronuncia en tres sílabas. Por eso no he creído necesario contarla en el número de las verdaderas consonantes.

gún dice, precede siempre á la combinación *ie* (como en *hierro, adhiero)*, y se parece un poco al de la *j*. La Academia no lo menciona, y yo confieso que me inclino á la opinión de aquéllos que lo tienen por imaginario.

La *h* muda es muchas veces del todo inútil, como en *hambre, hábito, humo*, en que sólo representa el *h* ó *f* de su origen, de las cuales no queda vestigio ni se percibe efecto alguno en el castellano que hoy se habla, sino en boca de la última plebe, que, en algunas partes, suele dar al *h* derivada de la *f* latina el sonido de *j*, pronunciando *jembra, jierro* (1).

Mas hay casos en que no parece del todo inútil esta letra, sin embargo de no representar sonido alguno, ora indicando que la articulación precedente se junta más bien con la vocal anterior que con la que sigue al *h* (como en *adhesión, alheña, inhumano)*, ora dando á entender que las

(1) Sabido es que la *j*, en muchas dicciones castellanas antiguas, antes de desaparecer del todo, se convirtió en una especie de aspiración bastante fuerte para impedir la sinalefa. De esto se ven bastantes ejemplos en Fr. Luis de León:

> Con la hermosa Caba en la ribera,
> ¿Á dónde hallará seguro amparo? etc.

Pero en el mismo escritor leemos:

> Se viste de hermosura y luz no usada;

lo que prueba que, aun en su tiempo, comenzaba á suprimirse la aspiración.

dos vocales que separa se deben pronunciar como si las separase una consonante (como en *vahido, azahar, zaherir,* que se pronuncian en los mismos tiempos y con la misma separación de vocales que las dicciones *valido, acabar, deferir),* ora (si se admiten los diferentes valores de la *x)* avisando que esta letra suena como *gs* y no como *cs* (verbigracia en *exhalar, exhumar).*

Nótese, empero, que no siempre que se separan en la pronunciación las vocales y se profieren como si mediase entre ellas una consonante, empleamos la *h* para darlo á entender, escribiendo, por ejemplo, *cahova, cacaho, lehón, pahís;* y que tampoco solemos escribir *h* en todos los casos en que hallándose una articulación entre dos vocales, la juntamos más bien con la vocal precedente, pues no se escribe *inherme, voshotros,* sin embargo de que estas dicciones se deletrean *in-er-me, vos-o-tros.* Y en cuanto á que suene de diverso modo la *x* seguida de *h* que seguida de vocal, yo no he podido encontrar una sola persona que lo perciba, y he consultado á castellanos instruídos. Fuera, pues, de la multiplicidad de indicaciones, que es un embarazo en todo signo, sucede que, en cuanto á usar la *h* muda, no atendemos tanto á los accidentes que acabo de enunciar como á la etimología de las palabras, consultando, no lo que son, sino lo que fueron. Ponemos *h* en *adhiero,* porque la tuvo

adhæreo, y no la ponemos en *león* ni en *saúco*, porque ni *leon* ni *sambucus* la tuvieron. Ni tampoco es una norma segura el origen, pues *traer* y sus compuestos se escriben hoy ordinariamente sin *h*. Yo creo que la supresión del *h* muda, en todos casos, removería de la escritura castellana dificultades inútiles.

Hi, Y.—Es un hábito vicioso, no menos común en la Península que en América, el de confundir los sonidos representados por estos signos, pronunciando, v. gr., de la misma manera *hierro, yerro.*

Sucede también que algunos pronuncian y escriben *hi* cuando corresponde *y*, como *hierba* por *yerba;* y otros, al contrario, *y* cuando corresponde *hi*, como *yedra* por *hiedra, yelo* por *hielo.* Para uniformar en este punto la pronunciación, y por consiguiente la escritura, conviene adoptar la práctica de la Real Academia y consultar su Diccionario (1).

J.—Hay ciertos nombres acerca de cuya terminación en el singular no estaban acordes las

(1) La práctica viciosa de pronunciar la *y* (consonante) como *i* (vocal) ha llegado hasta el punto de alterar el texto de escritores tan correctos como Iriarte y Moratín, haciendo una mala aplicación de la regla gramatical que prohibe emplear la conjunción *y* antes de dicciones que principian con esta letra, y poniendo en las reimpresiones de sus obras *é yo, é ya*, donde aquéllos habían escrito *y yo, y ya*.

opiniones, escribiendo unos *x* y otros *j*, v. gr., *relox, reloj; carcax, carcaj;* lo que producía bastante variedad en la pronunciación de estas palabras, pronunciándose, v. gr., *relocs, relojs, relos, relox, reloj, reló*. Entre estos diferentes finales, el de la *j* es el más conforme á la analogía, supuesto que sólo de él ha podido nacer el plural *relojes, carcajes*. Por esto, y porque está á su favor el uso de los mejores hablistas, debemos pronunciar y escribir *reloj, carcaj;* pero teniendo presente que la *j*, en fin de dicción, se profiere con menos fuerza y de un modo algo obscuro.

Ll, Y.—Es un vicio confundir estos dos sonidos, como lo suelen hacer los americanos y andaluces, pronunciando, v. gr., *Seviya*, de que resulta que se empobrece la lengua y desaparece la diferencia de ciertos vocablos, como *vaya* y *valla, baya* y *balla, poya* y *polla, poyo* y *pollo, rayo* y *rallo, cayado* y *callado, cayo* y *callo*, etc.

M.—Antes de *b* ó *p* no se pronuncia ni se escribe jamás en una misma dicción, porque sustituímos á este sonido el de la *m*. Así las partículas compositivas *in, con,* se vuelven *im, com,* si el segundo miembro de la palabra compuesta empieza por *b* ó *p*, como en *impersonal, imponer, comparecer, compresión*.

Por el contrario, antes de todas las otras articulaciones, exceptuando la *n*, no pronunciamos ni escribimos *m*, sino *n;* y así, las palabras lati-

nas en que aparece la multiplicación *mm*, ó pierden la primera *m*, como en *comunidad (communitas)*, ó la mudan en *n*, como en *inmune (immunis)*; y la misma conversión de *m* en *n* se verifica cuando la *m* es seguida de otra articulación que la *b*, la *n* ó la *p*, como en *circunferencia* (de *circumsfero)*, *circunspecto* (de *circumspicio)*. Por manera que sólo antes de la *n* puede usarse unas veces *m* (como en *solemne*, *himno)*, y otras *n* (como en *innato*, *connaturalizar*, *connivencia)*. Se pronuncia entonces y se escribe *m* ó *n* según el origen de la palabra *(solemnis*, *hymnus*, *conniventia)* (1).

N.—Ésta es la única articulación que puede duplicarse en castellano *(ennoblecer*, *innato)*. Muchos, so color de suavizar el habla, pronuncian y escriben *inato*, *inovar*, *conivencia*. Esta práctica arguye vulgaridad ó afectación de novedades. Mas no por eso debemos duplicar la *n* siempre que la etimología parece pedirlo, pues hay dicciones en que ya el oído no lo toleraría, v. gr.,

(1) Se dice *innoble* é *ignoble*, y la Academia parece preferir *innoble*. Esta *g* en lugar de *n* en las partículas compositivas *in* y *con*, nos ha venido de la lengua latina, donde se decía *gnatus*, *gnosco*, y suprimida la *n* de la partícula para suavizar la dicción *cognatus*, *ignosco*, *cognosco*. Habría, pues, igual razón para pronunciar *innorancia*, *innominia*, *connación* y *connado*, *connombre*, *connomento*, *connominar*, *connoscible* y *connoscitiva*, que para pronunciar *innoble*. La etimología y la analogía me parecen estar de acuerdo para la preferencia de *ignoble*.

en *connexión, innocente, annales*. Debemos, pues, seguir en esto el buen uso, de que el Diccionario de la Real Academia es el expositor más calificado.

Por hábitos vulgares, ó por el prurito de suavizar el habla, suprimen algunos la *n* en las combinaciones *ins, ons, uns,* seguidas de consonante, diciendo, v. gr., *istrumento, mostruo, costruir, circustancia*. Por lo que toca á la partícula prepositiva *trans,* no se puede negar que se ha generalizado bastante la práctica de pronunciarla y escribirla sin *n,* autorizada por la Academia.

P.—Es vario el uso en los participios y verbales que salen de los compuestos del verbo castellano *escribir* ó del latino *scribere,* suprimiéndose á veces la *p* del origen y á veces reteniéndose. Creo que el buen uso propende á que se suprima este sonido en los participios castellanos, como *descrito, prescrito, suscrito,* y que está decididamente á favor de la *p* en los nombres que no son al mismo tiempo participios de verbos de nuestra lengua, como *conscripto, rescripto, conscripción, prescripción, proscripción, suscripción, ascripticio, rescriptorio,* etc.

S.—Ninguna dicción castellana principia por *s* seguida de consonante. Los que escriben *scena,* porque en latín se pronunciaba y se escribía de este modo, debieran, si fuesen consecuentes, escribir también *sperar, spiritu, sposo, stado.*

Solamente los nombres propios tomados de otras lenguas, y no castellanizados, admiten al principio esta *s*, llamada líquida, v. gr., *Stratford*, *Spencer*, *Stanhope* (1).

T.—Es vicio harto común pronunciar esta letra como *d* en *Atlas*, *Atlante*, *Atlántico*, silabeando, por consiguiente, así: *Ad-las*, *Ad-lan-te*, etc. El *tla* de estas dicciones debe sonar exactamente como el de *Tlatelulco*, *Tlascalteca*.

Las observaciones precedentes sólo convienen á los sonidos de que se componen las palabras que son castellanas ó se han naturalizado en la

(1) Es grande el horror del idioma castellano á la *s* líquida, y de lo más difícil á los que le hablan desde la cuna es el habituarse á pronunciarla en latín y en otras lenguas. Comunísimo es entre nosotros pegarle una *e* para convertirla en articulación inversa, diciendo, v. gr., *estudeo, espiritus,* en vez de *studeo, spiritus*. Y no es esto peculiar de los americanos; en España sucede lo mismo, como lo prueba Tirso de Molina:

> *Est animus sapientissimus*
> *splendor siccus;* de forma
> que la falta de mi cuerpo
> á mi espíritu le sobra.

Donde, si no se pronuncia *espléndor,* no consta el segundo verso. ¿Es creíble que un hombre como D. Juan de Iriarte cometiese esta falta en su misma *Gramática latina,* pronunciando *escribo, escripsi, esterno?*

> *Nupsi, nuptum* pide *nubo;*
> *scripsi, scriptum, scribo.*
> Formar quiere *stravi, stratum,*
> diverso de ambos, *sterno.*

lengua; y miramos como naturalizadas todas las que nos vienen del latín ó el griego, en las cuales, por regla general, convertimos la *ch* en *c* ó *qu*, la *ph* en *f*, la *th* en *t*, la *s* líquida en *es*, la *y* en *i;* y de las articulaciones duplicadas que no se usan en castellano, suprimimos una, como se ve en *Calcis (Chalcis)*, *Aquiles (Achilles)*, *filosofía (philosophia)*, *Atenas (Athenæ)*, *Siria (Syria)*, *Estilicon (Stilicho)*, *Tibulo (Tibullus)*, *Capadocia (Cappadocia)*, *misa (missa)*, *aticismo (atticismus)*. La *k* de los griegos es siempre *c: Corinto (Korinthos)*, *Cécrope (Kekrops)*, *acéfalos (akephalos)*. El diptongo *ae*, *ai*, y el diptongo *oe*, *oi*, se vuelven *e: César (Cæsar) Fedra (Phædra*, *Phaidra)*, *edema (œdema*, *oidema)*, etc. La *u* del diptongo *eu* antes de vocal, se vuelve *v: Evangelio (Euangelion)*. Los diptongos griegos *ei*, *yi*, se hacen *i: Pisistrato (Peisistratos)*, *harpía (harpyia)* (1).

Los nombres propios, los apellidos, los títulos

(1) Para mí es muy dudosa la conveniencia de esta práctica en los nombres propios, por dos razones que no carecen de importancia. Primeramente, hay casos en que, siguiendo las reglas del texto, se alteraría de tal manera el nombre propio, que sería difícil reconocerlo; por ejemplo, *Phthia*, patria de Aquiles, convertida en *Ftia* ó *Tia*. En segundo lugar, dos personajes distintos y de diversos nombres se harían homónimos y correrían peligro de confundirse, como *Thetys*, la más alta de las divinidades marinas, hija del cielo y de la tierra, y *Thetis*, nieta de la precedente, esposa de Peleo y madre de Aquiles: ambas en castellano *Tetis*.

de poder ó dignidad, que sacamos del hebreo, del árabe, de idiomas extranjeros modernos, deben conservar, en cuanto sea posible, la ortografía nativa, ó la adoptada para ellos en las lenguas európeas que tienen alfabetos semejantes al nuestro. Se escribe, pues, *Melchisedech*, *Walí* (jefe militar ó civil entre los árabes), *Rousseau*, *Voltaire*, *Sir Arthur Vellesley;* bien que solemos traducir los nombres propios que tienen equivalentes en el nuestro, y así se dice generalmente: *Juan Racine*, *Guillermo Pitt*. Por supuesto, no se extiende la regla á los nombres que han experimentado una completa asimilación castellana, como *José*, *Jerusalén*, *Mahoma*, *Clodoveo (Clovis)*, *Ludovico Pío (Luis le Débonnaire)*, *Londres*, *Hamburgo*, *Varsovia*, *el Cairo*, *Aquisgrán (Aix-la-Chapelle)*.

Pero lo que compete en esta materia á la *Ortología* es determinar la pronunciación de los nombres propios, apellidos y títulos que no nos hemos asimilado. Lo mejor sería proferirlos del modo más cercano á su origen. Así se pronuncia generalmente *Rusó (Rousseau)*, *Volter (Voltaire)*, *Sulí (Sully)*, *Huélinton (Wellington)*, aunque es preciso convenir en que el más ó menos conocimiento de los idiomas originales produce inevitablemente una variedad grande en los sonidos vocales y articulados con que proferimos estos nombres.

Lo que importa es conservar su identidad; y no siendo esto asequible en la pronunciación, porque cada cual los ha de proferir como pueda ó como se le antoje, se hace necesario retener la ortografía nativa, como en *Rabelais*, *Goethe*, *Pellico*, ó lo que hace sus veces en los idiomas cultos de Europa, que tienen alfabetos propios al nuestro, como en *Abdel-Kader*, *Dhawalagiri* (cumbre altísima de la cordillera de Himalaya), *Schadrinsk* (distrito de la Siberia). Á veces alterna en el uso común el nombre naturalizado con el indígena, de que tenemos ejemplo en *Constantinopla*, llamada también *Stambul*. Pero las denominaciones indígenas ocasionan no poco embarazo por la diversidad con que son representadas en las principales lenguas europeas. Un nombre persiano ó chinesco nos lo dan los ingleses de un modo, los franceses de otro. En casos tales, cada uno tiene la libertad de elegir la escritura que mejor le parezca. Ni se prohiben ligeras alteraciones de signos que, sin desfigurar los nombres, los acomoden algún tanto á nuestro peculiar alfabeto. Así, al *ou* de la lengua francesa solemos sustituir nuestra *u*, que suena lo mismo. Pero no se acostumbra alterar ni aun levemente los apellidos de personas, como los de Dante *Alighieri*, Guillermo *Shakspeare*, Tomás *Corneille*, *Bourdaloue*, *Schiller*, *Wieland*, *Cesarotti*.

Determinada una vez la ortografía, cada cual

adaptará los sonidos á ella del mejor modo que pueda ó sepa. De lo que principalmente debe huirse es de lo que tenga algún viso de afectación. Hay nombres extranjeros que no han recibido alteración alguna en su forma escrita; pero en que la costumbre general ha fijado la pronunciación de tal manera, que el apartarnos de ella para acercarnos á la del respectivo idioma, pudiera tacharse de pedantería. *Newton*, por ejemplo, se pronuncia universalmente *Neutón;* y el que por imitar los sonidos ingleses dijese *Niúton*, además de exponerse á que no se supiese de quién hablaba, incurriría tal vez en la nota de afectada singularidad.

El uso de la letra *k* y *w* está en el día exclusivamente apropiado á vocablos extranjeros, contándose entre ellos los de algunos reyes godos, como *Wamba* y *Witiza* (1).

§ IV.

DE LAS SÍLABAS (2).

Se llama *sílaba* toda combinación de sonidos elementales, que se pronuncia en la unidad de

(1) Véase el Apéndice I.

(2) Para la debida inteligencia de éste y los siguientes párrafos, conviene que el alumno aprenda á percibir por el oído la medida de los versos octosílabo y endecasílabo, cosa fácil

tiempo. No hay sílaba que no tenga á lo menos una vocal, ni que conste de dos ó más vocales separadas por consonantes.

Esta unidad, aunque no de una duración exactamente invariable, lo es, sin embargo, lo bastante para fijar el valor de todas las partes de la dicción en el habla ordinaria y en la cadencia del verso. Para formar idea de ella, tomemos una dicción en que las vocales y consonantes se combinen de manera que no haya nunca dos vocales juntas. Cada vocal por sí sola, ó con las consonantes que la preceden ó siguen, formará entonces una sílaba. Así, *advenedizo* se divide en cinco sílabas: *ad-ve-ne-di-zo; conscriptos*, en tres: *cons-crip-tos; amor*, en dos: *a-mor;* y *sol* no tiene más que una.

Comprendemos, pues, bajo el título de combinaciones aun los sonidos vocales simples, que forman sílabas por sí solos, como la *a* de *amor*.

Todas estas combinaciones, aunque no se pronuncian en tiempos exactamente iguales, se acercan con todo á la razón de igualdad en sus cantidades ó duraciones; por manera que constando *a* de un solo elemento, y siendo *cons* una de las sílabas más complejas que tiene el habla castellana, sin embargo, *a* y *cons* distan menos de la

para casi todos después de un corto ejercicio. El que no lo consiga, perderá el tiempo en el estudio de la prosodia y métrica.

razón de igualdad que de la razón de 1 á 2.

Podemos convencernos de ello comparando estas tres líneas:

> *Á* la selva se encamina...
> *Por* la selva se encamina...
> *Tras* la fiera se encamina...

las cuales se pronuncian en tiempos sensiblemente iguales, pues forman versos de una misma especie, de una misma cadencia, y que pueden cantarse sin la menor violencia en una misma tonada. El vulgo, que gusta mucho de esta especie de versos, no los compone ó mide contando las sílabas, sino percibiendo la igualdad de los espacios de tiempo en que los profiere. Si el vulgo, pues, encuentra una misma medida, una misma especie de verso, en las tres líneas precedentes (hecho que no podemos poner en duda), es preciso que le parezcan sensiblemente iguales las cantidades ó duraciones de *a*, *por* y *tras*.

Supongamos, por el contrario, que *a* y *tras* estuviesen, por lo tocante á su cantidad ó duración, en la razón de 1 á 2. Es evidente que en tal caso serían *isócronas* é *isorrítmicas* (esto es, iguales en el tiempo y en el ritmo ó cadencia) las líneas siguientes:

> *Tras* la fiera se encamina...
> *Á* la caverna se encamina...;

porque entre las combinaciones *la fiera se encami-*

na y *caverna se encamina,* es imposible percibir la menor diferencia de tiempo ó de ritmo, y, por la suposición anterior, una sílaba tan llena como *tras* valdría lo mismo que dos sílabas tan breves y fugitivas como *á la*. Siendo, pues, certísimo que ni el oído del vulgo ni de los literatos reconocería la equivalencia rítmica de las dos líneas precedentes, la suposición es inadmisible.

Cuando vienen dos ó tres vocales juntas, pueden formar una ó más sílabas. *Oía,* por ejemplo, consta de tres sílabas, y *buey* es una sola. Suponiendo que se pronuncie correctamente la dicción, no ofrece ninguna dificultad la concurrencia de vocales para *silabearla,* esto es, para resolverla en las sílabas ó miembros naturales de que se compone. Siempre que se dude si dos vocales concurrentes pertenecen á una sola ó á diversas sílabas, interpóngase una consonante: si el tiempo necesario para pronunciarlas no crece de un modo sensible, pertenecen á diversas sílabas; en el caso contrario, á una sola. Por ejemplo, las dicciones *fío, caova, azahar,* bien pronunciadas, consumen sensiblemente los mismos tiempos que *fino, paloma, acabar*. Luego la *i* y la *o* de *fío* pertenecen á sílabas distintas; y lo mismo sucede con la *a* y la *o* de *caova* y con las dos *aes* concurrentes en *azahar* (1). Por el contrario, si entre las

(1) *Concurrentes* las llamo, porque sólo media una *h*, muda.

vocales concurrentes de *aura, muerte,* interponemos una articulación formando las dicciones *ánura, muderte,* cualquiera percibirá que la pronunciación de estas últimas consume más tiempo. Si alguno lo duda, sustitúyalas en estos versos de Calderón:

> Con el *aura* lisonjera,
> ven, *muerte,* tan escondida,

y verá que desaparece de todo punto el ritmo. Luego las vocales concurrentes en *aura* pertenecen á una sola sílaba, y lo mismo sucede con la combinación *ue* de *muerte.*

Por el contrario, pongamos en los dos precedentes versos *alba* en lugar de *aura,* y *parca* en vez de *muerte,* y no percibiremos la más leve diferencia rítmica.

Otro experimento nos dará igual resultado. En estos versos de Calderon:

> Sigo las señas que veo,
> guiado de mi deseo,

guiado ocupa el mismo espacio que daríamos á *llevado,* y consta por tanto de las tres sílâbas *gui-a-do;* y si sustituímos al segundo verso este otro:

> Blanco de mi deseo,

echaremos de ver que no está completo el ritmo para que se ajuste al del verso anterior; de ma-

nera que sin embargo de ser tan llena la primera sílaba de *blanco,* no consume esta dicción las tres unidades de tiempo *guiado, llevado.*

Si en *veia* (bien pronunciado) se interpone una articulación entre cada par de vocales, no crecerá por eso el tiempo:

> *Veía* ya la mañana.
> *Venía* ya la mañana.
> *Vecina* ya la mañana.

Luego *veia* consta de tres sílabas. Al contrario, las voces facticias *burey, buedi* requieren más tiempo que *buey,* como se percibe fácilmente sustituyéndolas en

> El tardo buey que bramaba.

Luego *buey* es una sílaba sola.

La combinación de dos vocales que pertenecen á una sola sílaba, se llama *diptongo;* la de tres en el mismo caso, *triptongo: ai* es diptongo en *baile, ei* en *peine; iai* es triptongo en *cambiáis.*

Los experimentos que hacemos del incremento ó constancia sensibles de las cantidades ó duraciones por la interposición de consonantes, ó por la comparación de unas dicciones con otras, suponen, como he dicho, que pronunciamos correctamente; y al hacerlos, debe también tenerse cuidado de conservar la apoyatura ó acento sobre una misma vocal, de manera que no inter-

venga causa alguna extraña que influya en el más ó menos tiempo de la pronunciación.

§ V.

DE LA AGREGACIÓN DE LAS CONSONANTES Á LAS VOCALES.

Las articulaciones pueden ser ó *simples* ó *compuestas*. Aquéllas constan de una sola consonante; éstas, de dos. En la palabra *naturaleza*, todas las articulaciones son simples. Lo mismo sucede en la palabra *intervalo*, pues sin embargo de concurrir en ella la *n* con la *t* y la *r* con la *v*, las dos primeras no forman articulación compuesta, por cuanto la *n* se articula con la *i* precedente y la *t* con la *e* siguiente; y tampoco la forman las dos segundas, pues la *r* se articula con la *e* y la *v* con la *a*. Mas en las palabras *transformación*, *gracia*, *pluma*, tenemos las articulaciones compuestas *tr*, *ns*, *gr*, *pl*.

Además, las articulaciones ó son directas ó inversas. *Directas* ó *iniciales* son las que se apoyan en la vocal siguiente, como las simples *n*, *t*, *l*, *z*, en *naturaleza*, y las compuestas *tr*, *gr*, *pl*, en *transformación*, *gracia*, *pluma; inversas* ó *finales*, las que por el contrario se apoyan en una vocal precedente, como las simples *n*, *r*, en *intervalo*, y las compuestas *ns* y *cs* ó *gs*, en *constituir*, *expido*, *fénix*.

Hay consonantes que sirven particularmente para las articulaciones simples directas, porque apetecen una vocal siguiente en que apoyarse, y así es que principian y rarísima vez terminan dicción. Por consiguiente, cuando una de estas consonantes viene entre dos vocales, como la *ll* en *anillo*, la *ñ* en *huraño*, la *v* en *agravio*, la *h* en *ahuecar*, la articulamos directamente. Son siempre directas ó iniciales las consonantes *ch*, *h*, *ll*, *ñ*, *rr*, *v*, *y*, y puede también considerarse como de la misma clase la *f* y la *j*, porque rarísima vez se articulan inversamente. La *f* se halla en fin de sílaba en unos pocos nombres de origen griego, como *Dafne*, *afta*, *oftalmía*, *oftálmico*, ó tomados del hebreo, como *Jefté*, *Josef* (bien que este último se escribe ya y se pronuncia casi universalmente *José*); ó de otras lenguas extranjeras, como *Azof*, *cofto*, *mufti*. La *j* no deja de articularse directamente sino en los pocos sustantivos cuyo singular termina en ella, como *reloj*, *carcaj*.

Hay una consonante que termina y jamás principia dicción, y es la *r*. Luego situada la *r* entre dos vocales, debemos agregarla á la vocal precedente silabeando, v. gr., *cor-al*, *var-on*. Si silabeásemos *co-ral*, *va-rón*, la separada enunciación de las segundas sílabas *ral*, *ron*, se nos haría dura y difícil, como puede percibirlo cualquiera. Por consiguiente, la *r* es por su naturaleza una consonante *final* ó *inversa*.

Otras consonantes hay que llamaremos *comunes*, porque se prestan indiferentemente á las articulaciones directas ó inversas. A esta clase pertenecen las consonantes *b*, *c*, *d*, *g*, *l*, *m*, *n*, *p*, *s*, *t*, *z*, y la aspiración sorda del *h*, como se ve en las primeras sílabas de las dicciones siguientes: *baño* y *abjurar*, *cama* y *activo*, *dátil* y *adviento*, *gozar* é *ignorancia*, *lava* y *alba*, *mano* y *cambio*, *nacido y antiguo*, *palo* y *apto*, *sano* y *asno*, *tema* y *atmósfera*, *zelo* y *vizconde*. La *m* no termina ninguna dicción castellana; pero, como puede pronunciarse fácilmente en articulación inversa, se halla bastantes veces á fin de sílaba, como en *imbuir*, *componer*, *solemne*, etc.

Las articulaciones compuestas directas que se conforman al genio de la lengua castellana, son únicamente aquéllas en que alguna de las consonantes *b*, *c*, *d*, *f*, *g*, *p*, *t*, viene seguida de una *l* ó *r*. Estas dos últimas se llaman *líquidas*, porque parecen entonces como embeberse en las primeras, que llamaré *licuantes*, valiéndome de la misma metáfora. De las articulaciones directas, compuestas de las licuantes y líquidas de que acabo de hablar, vemos ejemplos en las dicciones *blasón*, *brazo*, *clarín*, *crónica*, *dragón*, *flaco*, *fresno*, *gloria*, *milagro*, *pluma*, *príncipe*, *atlante*, *contrato*. Por manera que se verifican todas las combinaciones posibles de licuante y líquida, excepto la combinación *dl*, y según algunos, *tl*. La primera

jamás ocurre en castellano con el valor de articulación compuesta. Así, en *miradlo*, *conocedlo*, *sentidlo*, la *d* y la *l* forman, no una articulación compuesta, sino dos simples: la de la *d*, inversa, y la de la *l*, directa.

En cuanto á la segunda, es cierto que la encontramos en pocas dicciones, como *atlas*, *atlante*, *atleta* y sus derivados. Si se han de pronunciar estas dicciones como lo hacen muchos, *adlante*, *adleta*, tendremos dos articulaciones simples: la primera inversa, *ad*, y la segunda directa, *la* ó *le*. Pero yo no veo ni la necesidad de dar á la *t* un sonido que no es suyo y que introduciría una notable irregularidad en nuestro alfabeto, ni la dificultad de pronunciar la combinación *tl*, como en *Tlatelulco*, conservando á cada letra su valor genuíno.

Hay otras articulaciones compuestas directas que son poquísimo conformes al genio de la lengua castellana, y de que sólo ocurren ejemplos en uno que otro nombre sacado del griego, como *Mnemósine*, *Ptolomeo*, *tmesis*, *pseudo-profeta*. En *czar*, *czarina*, que son también palabras naturalizadas en nuestra lengua, apenas puede pronunciarse la *c*; y supuesto que la escritura no debe ser más que una imagen de la pronunciación, la pudiéramos suprimir sin inconveniente. El retener en las palabras naturalizadas las letras que no pronunciamos, es una de las causas principa-

les de las irregularidades que se introducen poco á poco en el alfabeto de una lengua hasta plagarlo de vicios incurables.

Pasemos á las articulaciones compuestas inversas. De éstas, hay tres verdaderamente castellanas: la de *cs*, ó *gs* representada por la *x*, como en *exhalar*, *fénix*; la de *bs*, como en *abstracto*, *obstrucción*; y la de *ns*, como en *conscripto*, *instrucción*. Son raras la de *rs*, que ocurre en *perspicaz*, *superstición*, y la de *st*, de que tenemos ejemplo en *istmo*, *postliminio*, y en que la *t* es durísima á la pronunciación y al oído, y pudiera muy bien suprimirse. Lo mismo decimos de la *d* en *ads*, que la Academia retiene en *adscribir* y sus derivados. Es de notar que en todas las articulaciones compuestas inversas figura la *s*.

Clasificadas las articulaciones simples y compuestas, no será difícil establecer las reglas que determinan la agregación de las consonantes á las vocales, único punto que resta para completar la materia del silabeo. Helas aquí:

1.ª Toda consonante inicial que se halle en medio de dos vocales, se articula con la vocal siguiente. Silabearemos, pues, así: *mu-cha-cho*, *a-fán*, *ro-jo*, *al-de-hue-la*, *ma-lla*, *ce-ño*, *gue-rra*, *le-va*, *po-yo*.

2.ª La consonante final *r*, colocada entre dos vocales, se articula con la vocal precedente: *cor-al*, *ri-ber-a*, *mar-o-ma*.

3.ª Toda consonante común, colocada entre dos vocales, se agrega á la vocal siguiente, siempre que la estructura ó composición de las palabras lo permita: *co-mi-da*, *a-pa-sio-na-do*, *li-mi-ta-ba*.

No lo permite la composición de las palabras en los casos que voy á enumerar:

(A) Cuando la palabra resulta visiblemente de la unión de dos vocablos significativos, cada uno de los cuales conserva su significado natural. Entonces, si el primero de ellos acaba en consonante, debe ésta agregarse á la vocal que precede. Silabearemos, pues, así: *bien-es-tar*, *mal-an-dan-za*.

(B) La consonante común en que terminan las partículas compositivas *ab*, *ob*, *sub*, *ad*, *en*, *in*, *des*, *tras*, forma siempre una articulación inversa: *ab-or-i-ge-nes*, *ob-i-tuar-io*, *sub-ins-pec-tor*, *ad-ap-tar*, *en-a-je-na-ción*, *in-er-me*, *in-en-a-je-na-ble*, *des-or-e-ja-do*, *tras-a-bue-lo*, *tras-o-ir*.

Pero esta excepción no se extiende á las palabras que no son verdaderamente compuestas, ó no lo son de las precitadas partículas, como *a-bad*, *a-ba-rran-ca-do*, *ó-bo-lo*, *o-be-lis-co*, *o-bis-po*, *a-do-ce-na-do*, *e-na-no*, *de-se-ca-do*; ni á las palabras en que figura una de estas partículas, pero despojada de su terminación, como *a-di-ción (ad-di-ción)*, *i-no-cen-te (in-no-cen-te)*, *de-san-gra-do (des-san-gra-do)*, *tra-so-ñar (tras-so-ñar)*.

Como para distinguir los casos de excepción de aquéllos que sin serlo verdaderamente lo parecen, son necesarios conocimientos que sólo puede dar la posesión del idioma latino, y además es tan corta la diferencia (si en realidad hay alguna) entre *ad-aptar* y *a-daptar*, *en-ajenar* y *e-najenar*, para lo que es la pronunciación de estas palabras, lo mejor sería desentendernos de unas partículas compositivas, cuya existencia está sujeta á mil dudas, y no puede servir de guía sino á muy pocos de los que hablan la lengua. Á lo menos convendría limitar la excepción á las partículas compositivas *sub*, *en*, *in*, *des* y *tras*, cuando se juntan con voces castellanas, formando palabras compuestas en que ambos elementos conservan su significado propio, como en las palabras *sub-arriendo*, *sub-inspector*, *en-arca*, *in-ofensivo*, *des-armado*, *tras-abuelo*, *tras-oir*. Limitada así esta excepción, quedará reducida á la precedente.

(C) La consonante común, seguida de *h* muda en la escritura, se articula con la vocal que antecede, como en las palabras *al-he-ña*, *an-he-lar*.

Ésta es otra excepción á que creo no debiera darse lugar, así porque la escritura no debe dirigir á la pronunciación, sino la pronunciación á la escritura, como porque es casi de todo punto, ó más bien absolutamente, imperceptible la diferencia entre *an-e-lar* y *a-ne-lar*, *al-e-ña* y *a-le-ña*,

y porque la composición de estas voces indicada por la *h* muda intermedia, con que principia la segunda de las partes componentes; sólo la saben aquellos pocos que tienen conocimiento de su etimología. Quitaríamos, pues, á nuestra escritura un embarazo inútil, suprimiendo esta *h* muda (como la Academia lo hace en *subasta*), y silabeando *a-ne-lar*, *a-le-ña*, etc. Mientras subsista en la escritura la *h* muda de *humano*, *hebra*, *hilo*, etc., es natural que la conservemos en *in-humano*, *en-hebrar*, *des-hilar*, etc., que son compuestos de formación castellana; mas en ellos el agregarse la *n* ó *s* á la vocal que antecede se verificaría siempre en fuerza de la excepción anterior.

Tratemos ahora de la concurrencia de dos consonantes en medio de dicción.

4.ª En todos los casos en que las dos consonantes no son una licuante y una líquida, colocadas en este mismo orden, ó no son representadas por la letra *x*, la primera se articula con la vocal precedente, y la segunda forma una articulación directa: *cam-po*, *sel-va*, *ár-bol*, *ar-dien-te*, *in-fan-do*, *es-pur-io*. Y se observa la regla aun en el caso de las combinaciones griegas *cn*, *gn*, *mn*, *pn*, *ps*, *pt*, *tm*, las cuales no son articulaciones compuestas directas sino cuando no hay vocal anterior, por lo que silabearemos *ic-nografía*, *anag-nórisis*, *am-nistía*, *Trip-tólemo*, *perip-tero*,

Calip-so, etc. Sucede lo mismo en el caso de las combinaciones *rs* y *st*, que tampoco son articulaciones compuestas inversas sino cuando no se les sigue vocal, por lo que silabearemos *per-sona*, *peris-tilo*.

5.ª El caso de la combinación *x*, precedida y seguida de sonidos vocales, merece considerarse aparte. Si la *x* no es elemento de la partícula compositiva *ex*, no hay duda que este caso se comprende en el anterior, pues pronunciamos ciertamente *ec-samen* ó *eg-samen*, no *ecs-amen* ó *egs-amen*, y mucho menos *e-csamen* ó *e-gsamen*. Pero siendo inseparables en la escritura los dos elementos componentes, se hace preciso representar toda la combinación como directa ó como inversa, cuando realmente el primero de los elementos es inverso y el segundo directo. El uso es agregar la letra *x* á la letra vocal siguiente (*a-xioma*, *e-xamen*). Mas esta práctica me parece mal entendida. La combinación *x* es muchas veces articulación compuesta inversa; directa, jamás; y, por consiguiente, la silabeación escrita *a-xioma*, *e-xamen*, no tiene el menor viso de fundamento en el habla.

Si la *x* es elemento de la citada partícula compositiva, debe mirarse como una articulación compuesta inversa (*ex-onerar*, *ex-ornar*, *ex-humar*).

6.ª Si las dos consonantes son una licuante

y una líquida, colocadas en este mismo orden, forman articulación compuesta directa. Silabearemos, pues, de este modo: *ta-bla-do*, *a-bril*, *re-cla-mo*, *a-cri-tud*, *ba-la-dro*, *re-chi-fla*, *a-fri-ca-no*, *a-gra-cia-do*, *co-pla*, etc.

Las palabras que principian por las partículas compositivas *ab*, *ob*, *sub*, seguidas de *l*, pueden ocasionar dudas. He aquí la regla que me parece más racional y al mismo tiempo más conforme á la práctica. Si la segunda parte componente de la dicción no es de suyo significativa en castellano, se sigue la regla general. Silabearemos, pues, *a-blativo*, *a-blución*, *o-blada*, *o-blata*, *o-blea*, *o-blicuo*, *su-blime*. Mas en el caso contrario, es decir, cuando el miembro que sigue á la partícula compositiva es de suyo significativo en castellano, la *b* se articula con la vocal antecedente, y la *l* forma una articulación directa, como en *ob-longo*, *sub-lunar*. Decimos con todo *o-bligar* y *su-blevar*, y lo mismo se verifica en los derivados *o-bligador*, *su-blevación*, etc.

En las palabras que principian por *ab*, *ob*, *sub*, seguidas de la letra *r*, la duda no es si debemos separar la líquida de la licuante, sino si debemos pronunciar *r* ó *rr*. Si pronunciamos *r*, la licuante y la *r*, que es entonces líquida, forman articulación compuesta directa. Si pronunciamos *rr*, el caso está comprendido en la regla 4.ª: la *b* se agrega á la vocal antecedente y la *r* (equivale

á la *rr)* forma una articulación simple directa.

Pero ¿cómo sabremos si se debe pronunciar *r* ó *rr?* La regla es pronunciar *rr*, siempre que *ab*, *ob*, *sub*, son conocidamente partículas compositivas; y, por consiguiente, silabearemos (dando á la *r* el valor de *rr)*, *ab-renuncio*, *ab-rogar*, *ob-repción*, *sub-repción*, *sub-rogar;* lo que se observa asimismo en los derivados *ab-rogación*, *ob-repticio*, *sub-repticio*, *sub-rogante*, etc.

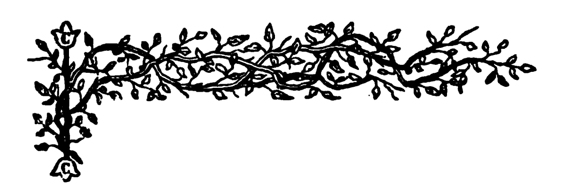
Lo contrario se observa cuando las combinaciones *ab*, *ob*, *sub*, no son verdaderas partículas compositivas. En *abraso*, *abrazo*, *abrevo*, *abril*, *abrigo*, *abrojo*, *abrumo*, *obrero*, etc., no lo son, y por consiguiente debemos, según la regla general, pronunciar y escribir *a-braso*, *a-brazo*, *a-brigo*, *o-brero*, etc.

7.ª Cuando concurren tres consonantes en medio de dos vocales, si la segunda es licuante y la tercera líquida, la primera de dichas tres consonantes es inversa, y las otras dos forman articulación compuesta directa; en los demás casos, las dos primeras consonantes forman articulación compuesta inversa, y la tercera se articula directamente. Silabearemos, pues, de este modo: *es-critura*, *in-flado*, *com-plejo*, *im-primir*, *en-tronizar*, *abs-tinencia*, *obs-trucción*, *cons-tante*, *pers-pectiva*, *pers-picaz*, *supers-tición*.

8.ª Finalmente, cuando concurren cuatro consonantes entre dos vocales, las dos primeras

forman articulación compuesta inversa, y las dos últimas (que son siempre una licuante y una líquida) articulación compuesta directa. Silabearemos, pues, de este modo: *abs-tracción*, *ins-trumento*, *cons-cripción*.





SEGUNDA PARTE.

DE LOS ACENTOS.

§ I.

DEL ACENTO EN GENERAL.

Se llama ACENTO aquel esfuerzo particular que se hace sobre una vocal de la dicción, dándola un tono algo más fuerte y alargando un tanto el espacio de tiempo en que se pronuncia. En *aurora*, por ejemplo, el acento cae sobre la vocal *o*, y consiste en alzar un poco la voz, deteniéndonos en esta vocal algo más que en cualquiera de las otras de la dicción. Así es fácil observar que se oyen más distintamente las vocales acentuadas que las otras, y que se retarda tanto más la pronunciación de una frase, cuanto es más grande el número de estas apoyaturas ó esfuerzos particulares que hacemos en ella.

Las vocales acentuadas se llaman *agudas*, y las inacentuadas *graves*.

La palabra *acento* se toma á veces en un sentido general, denotando el grado cualquiera de es-

fuerzo con que pronunciamos cada una de las vocales de la dicción. En este sentido, todas las sílabas, todas las vocales, tienen acento, unas agudo y otras grave.

Señálase el acento (yo entenderé siempre bajo esta denominación el agudo) con la señal que aparece sobre las letras que representan las vocales agudas de estas dicciones: *cárcel*, *alelí*, *barómetro*, *pelícano*. Pero no es costumbre señalar siempre el acento, sino sólo cuando se aparta de las analogías ó reglas generales de la lengua. Señálase, por ejemplo, en las dicciones *cárcel*, *alelí*, porque en castellano carga más á menudo sobre la última vocal, cuando la dicción termina en consonante, y sobre una vocal de la penúltima sílaba, cuando la dicción termina en vocal, que es cabalmente lo contrario de lo que sucede en esas dos palabras. Y lo señalamos en *barómetro*, *pelícano*, porque lo más común es que las dicciones castellanas seacentúen sobre la última ó la penúltima sílaba, y estas dos palabras se acentúan sobre la antepenúltima. Yo escribiré el acento siempre que se me ofrezca dirigir la atención á él.

Las dicciones que tienen el acento sobre una vocal de la última sílaba, se llaman AGUDAS ú *oxítonas*, como *fé*, *corazón*, *maravedí*, *maguéy*, *traspié*. Las que lo tienen sobre una vocal de la penúltima sílaba, se llaman GRAVES, *llanas*

roxitonas, *baritonas*, como *silla*, *cárcel*, *sierpe*, *feudo*. Y las que lo tienen sobre una vocal de la antepenúltima, ESDRÚJULAS ó *proparoxitonas*, v. gr., *lágrima*, *cáustico*, *ciénaga*. Todas las dicciones castellanas acentuadas son agudas, graves ó esdrújulas, menos las compuestas que constan de pronombres enclíticos, las cuales pueden tener el acento hasta sobre la cuarta ó quinta sílaba, contadas desde el fin de la dicción, como *arrepentiríamonos*, *castíguesemele*. Estas dicciones se llaman *sobresdrújulas*.

Hemos hablado hasta aquí del acento *prosódico*, que es el único de que se trata en la Ortología. Se conoce también con el nombre de acento cierta especie de entonación que damos á la sentencia. Así como las dicciones, consideradas cada una de por sí, tienen un acento que les es propio, el cual consiste en reforzar una de sus vocales, deprimiendo las otras, las sentencias tienen también el suyo, que consiste en dar más fuerza y claridad á una ó más de las dicciones de ellas, haciéndose las otras á proporción más débiles y obscuras. Y á esta variedad en la fuerza de los acentos, se junta á menudo una modulación especial, una manera de canto.

En esta entonación ó modulación de las sentencias influyen dos cosas; la costumbre del país (y bajo este respecto el acento se llama *nacional* ó *provincial*), y el sentido de la oración (bajo cuyo

respecto el acento se llama *oratorio*, *lógico*, *patético*, *enfático)*.

El que quiera formar idea de lo que es el acento nacional ó provincial, compare el habla de un andaluz con la de un castellano. Prescindiendo de las diferencias que no dependen de la entonación, como el pronunciar los unos *z* donde los otros *s*, los unos *y* donde los otros *ll* (diferencias que también comprenden algunos, aunque impropiamente, en el acento provincial), ¿quién habrá que no distinga las entonaciones andaluzas de las de todas las otras provincias de España? Los franceses que no han residido mucho tiempo entre españoles, dan á sus frases, cuando hablan castellano, no sé qué cadencia particular, que los distingue fácilmente, no sólo de aquellas personas que lo hablan desde la cuna, sino de todos los otros extranjeros. Acaso no hay lengua ni pueblo que no dé fundamento á iguales observaciones. Lo más curioso es que cada pueblo se imagina hablar su lengua nativa sin acento, y cree que todos los otros pueblos cantan ó modulan cuando hablan. *Il ne faut pas chanter*, no hay que cantar, dice un francés á un extranjero que comienza á leer ó declamar en francés. Pero propiamente debiera decirle: es menester que usted deje el modo de cantar de su nación y tome el nuestro.

Acerca del acento nacional ó provincial, pue-

de darse una sola regla, y es que en la modulación de las frases se debe tomar por modelo la costumbre de la gente bien educada, evitando todo resabio de rusticidad ó vulgarismo.

El acento enfático me parece también dificultosísimo de reducir á reglas precisas. Las circunstancias que lo determinan son infinitamente várias, como que dependen de relaciones delicadas entre las ideas, y de lo más ó menos que interesan nuestros afectos en lo que decimos. Distinguimos de las frases enunciativas las interrogativas y admirativas, y las señalamos con diferentes cadencias en el habla, y con signos particulares en la escritura. Mas hay muchos otros accidentes lógicos y apasionados que influyen en la modulación de las frases. De diverso modo, y por decirlo así, con diverso canto, se dan á entender la amenaza que la súplica, la alabanza que la censura, la familiaridad que el respeto, la ponderación que la ironía. Cada afecto tiene cierta manera de entonar que le es propia, y que se percibe más á las claras en la recitación de los oradores é histriones, los cuales no hacen otra cosa que emplear con oportunidad y discernimiento los tonos apasionados que nos enseña á todos la naturaleza, y que son entendidos á veces hasta de los mismos animales; de donde procede que, por lo tocante al acento enfático, las naciones se diferencian poco entre sí. Y no sólo los

movimientos del corazón, sino las relaciones puramente intelectuales, producen esta variedad de matices en el habla. ¿En qué consiste que ciertos lectores hacen sentir mejor que otros la énfasis de una grave sentencia ó la agudeza de un chiste gracioso? No consiste, á mi parecer, en otra cosa que en ciertas ligeras é indefinibles modificaciones de la voz, que realzan lo importante, amortiguan lo accesorio, y dan á cada cosa el valor y el grado de luz que conviene.

El juego del acento nacional y del enfático consiste, según yo creo, no sólo en reforzar ciertos acentos prosódicos y hacer proporcionalmente más débiles y apagados los otros, sino en dar una modulación musical á la frase; pero nunca hacen agudo lo que prosódicamente es grave, ni grave lo que prosódicamente es agudo.

§ II.

DE LAS DICCIONES QUE TIENEN MÁS DE UN ACENTO, Y DE AQUÉLLAS EN QUE EL ACENTO ES DÉBIL Ó NULO.

En algúnas dicciones, además del acento verdadero, se percibe una apoyatura ó esfuerzo débil, que se llama acento *secundario*. Así sucede en las dicciones compuestas de dos nombres, como *cárirredóndo*, *bárbilampíño*, *lánguidaménte*, *cása-*

tiénda; ó de nombre y verbo, como *pisacórto, destripaterrónes;* ó en las esdrújulas ó sobresdrújulas que constan de pronombres enclíticos, verbigracia, *mirábamé, dímeló, remitiríamostelá.*

En las dicciones compuestas de dos nombres ó de verbo y nombre, como *pisaçorto, boquirrubio, pasamanos, tragaluz,* se conservan los dos acentos de las palabras componentes; pero el segundo es siempre más fuerte, y el único de que se hace caso para la cadencia ó ritmo del verso. El primero (á no ser en los adverbios terminados en *mente)* tiene apenas el grado de fuerza que es menester para distinguirle de los acentos graves ordinarios.

Al contrario, en las dicciones que constan de enclíticos, el primer acento es el principal y el más fuerte; el débil ó secundario cae constantemente sobre el último de los pronombres. Es un defecto pronunciar estas dicciones como si el acento principal cargase sobre el pronombre enclítico; bien que á los poetas se permite alguna vez hacerlo á beneficio del metro, v. gr.:

Juntándolós con un cordón los ato.
(*Garcilaso.*)

Consógralé tu abominable vida.
(*Quintana.*)

Si el compuesto que lleva enclítico es grave, no se percibe acento alguno en el pronombre. Y

con todo eso, los poetas se toman alguna vez la libertad de colocar el acento principal en él:

> Como he estado tanto en pie,
> el corazón desfallece,
> ¡ay, Dios!—Ea, que parece
> que os desmayáis.—¡Ay!—*Tenté.*
>
> (*Tirso.*)

No todas las dicciones castellanas tienen acento.

Carecen de acento, en primer lugar, los artículos definidos *el*, *la*, *los*, *las*, *lo;* 2.°, los casos pronominales *me*, *nos*, *te*, *os*, *le*, *lo*, *la*, *les*, *se;* 3.°, los pronombres posesivos sincopados *mi*, *mis*, *tu*, *tus*, *su*, *sus;* 4.°, el relativo *que;* 5.°, las preposiciones y conjunciones monosílabas, como *ó*, *de*, *en*, *por*, *y*, *ó*, *ni*, etc. (1).

En efecto, construyéndose estas palabras con otras, suenan como si formasen con ellas un solo vocablo, y en la construcción no se oye más acento que el que es propio de estas otras palabras. Así es que, hablando, no se puede distinguir *el hado*

(1) Los artículos indefinidos *un, una, unos, unas,* tienen un acento bastante débil; pero callándoseles el sustantivo, se acentúan con más fuerza, como en «No vive ya en la casa donde solía, sino en *úna* contigua.»

He notado en muchos castellanos la práctica de acentuar los posesivos sincopados, pronunciando «*Mí* país,» «No tiene nada que esperar de *sú* solicitud.» Á mí me suena muy mal este acento.

de *belado; la vara* de *lavara; me sana* de *mesana; mi sal* de *misal; en arco* de *enarco*. Lo mismo se pronuncian las dos últimas palabras de la frase *ni como ni ceno* que el adjetivo *niceno*, y las dos últimas palabras de la frase *dolo, culpa, ó caso*, que el sustantivo *ocaso*.

Tienen acento, aunque débil y no suficiente para contentar el oído en los parajes del verso que deben acentuarse, las preposiciones y conjunciones de más de una sílaba, v. gr., *désde, cóntra, péro, sino* (1).

Los adverbios monosílabos que se construyen con una palabra ó frase siguiente calificando su significación, tienen también un acento débil, á veces absolutamente nulo. Cuando decimos *no viene, habla bien, ya llega*, se amortigua y obscurece el acento de las palabras *bien, ya*, y el de *no*

(1) No debe confundirse esta última conjunción, que es una palabra generalmente indivisible, con la frase *si no,* que se compone del adverbio condicional *si* y el adverbio negativo *no*, entre los cuales puede interponerse otra ú otras palabras; así, en *Saldré, si no llueve,* podemos alejar el *si* del *no*, interponiendo, por ejemplo, *acaso, de aquí á la noche, como parece por lo sereno del tiempo,* al paso que *sino*, conjunción, no admite por lo común que se interponga cosa alguna. Digo por lo común, porque proviniendo esta palabra de los mismos dos elementos adverbiales, se conserva en tal cual expresión una como reminiscencia de este remoto origen. Tal es aquélla que se encuentra más de una vez en Cervantes: *En ayunas estoy, si de pecar no*.

es imperceptible. Mas si el adverbio figura solo, ó se pospone á la palabra cuyo significado califica, revive el acento y cobra toda la fuerza necesaria para el ritmo, como se ve en estos ejemplos:

No pienses, *nó*, que á tu poder me humillo.
No vive *mál* el que ignorado vive.
Florece *yá* la primavera alegre.

Aun, en el primer caso, es monosílabo y se acentúa débilmente sobre la primera vocal; en el segundo, disílabo, con un acento bastante lleno y fuerte en la *u*.

Aun se ve el humo aquí, se ve la llama.
Aun se oyen llantos hoy...

(*Rioja.*)

... Desclavó el cuchillo
teñido *aún* con la caliente sangre.

(*Quintana.*)

¿Oyes el nombre del social Orfeo
entre aplausos *aún?...*

(*El mismo.*)

Pues, en la frase *pues que*, tiene un acento débil. Lo mismo sucede cuando se suprime el *que*, siguiéndosele aquella parte de la sentencia que se representa como un antecedente ó premisa raciocinativa, como en estos ejemplos:

Pues os llama á la lid la patria amada,
corred á defenderla...
Corred á defender la patria amada,
pues en peligro está...

Pero si se coloca en medio de la proposición que significa la consecuencia ó deducción raciocinativa (en cuyo caso suelen muchos ponerlo entre comas), tiene un acento suficientemente lleno y fuerte, v. gr.:

Llama sus hijos á la lid la patria.
Volemos, *pues*, á defenderla...

Muchas otras observaciones pudieran añadirse sobre la debilidad del acento en ciertas palabras y circunstancias; pero la práctica de los buenos hablistas y la atenta lectura de los poetas podrán sugerirlas. Sólo notaré, por punto general, que la causa de la más ó menos debilidad ó completa evanecencia del acento es el enlace íntimo de la dicción con la palabra ó frase que sigue, y que siempre que se verifica este enlace se amortigua más ó menos el acento. Manifestémoslo con un ejemplo. En este verso:

Tu culto *al verdadero Dios* agrada,

aunque no se puede decir que es vicioso el ritmo, el oído, sin embargo, no queda del todo satisfecho, porque el acento de *verdadéro*, que es necesario para el ritmo, no tiene la misma fuerza que el acento de *Diós*, que no es necesario. Recíprocamente, en este verso:

Sólo *al Dios verdadero* rinde culto
el alma religiosa...

la cadencia es perfecta, porque el acento del adjetivo *verdadero*, que se pospone ahora al sustantivo, tiene toda la fuerza que el oído apetece.

En el siguiente pasaje de Fr. Luis de Granada se verán señaladas todas las palabras que deben pronunciarse con acento:

«¿Qué nación háy en el múndo tan bárbara que no ténga algúna notícia de Diós, y que no le hónre con algúna manéra de hónra, y que no espére algún beneficio de su providéncia? Paréce que la místa naturaléza humána, áunque no siémpre conóce el verdadéro Diós, conóce que tiéne necesidád de Diós, y áunque no conózca la cáusa de su flaquéza, conóce su flaquéza, y por eso naturalménte búsca á Diós pára remédio de élla.»

Este ejemplo manifiesta que en el razonamiento castellano el número de las palabras inacentuadas es casi tan grande como el de las otras. Mas aun entre las palabras acentuadas no todas lo son igualmente. En el interrogativo *qué*, *háy*, *algún*, *algúna*, *mísma*, *naturaléza*, *verdadéro*, el acento se debilita un poco por el enlace íntimo de éstas con las siguientes palabras; el de *áunque* es también algo débil, y el de la preposición *pára* se hace casi siempre imperceptible por la misma razón.

§ III.

INFLUENCIA DE LAS INFLEXIONES Y COMPOSICIONES GRAMATICALES EN LA POSICIÓN DEL ACENTO.

La posición del acento en las dicciones castellanas es determinada principalmente por tres cosas: la inflexión y composición gramatical, la estructura de las palabras, la etimología. Consideraremos primeramente el influjo de las inflexiones y composiciones gramaticales.

I.—En el plural de los nombres se acentúa la misma sílaba que en el singular: *cámpo*, *cámpos*; *márgen*, *márgenes*; *tabalí*, *tabalíes*. Exceptúase *régimen*, que hace el plural, poco usado, *regímenes*, y *carácter*, cuyo plural es *caractéres*. Por la analogía que tienen con esta palabra los otros nombres griegos *cráter*, *clíster*, *estáter*, *esfínter*, parece que deben formarse de la misma manera sus plurales *cratéres*, *clistéres*, etc.

II.—La acentuación de todas las formas de los verbos regulares es como la de las formas correspondientes de *acabar*, *aprender*, *acudir*. Aquí notaremos una particularidad característica del castellano: las formas del verbo en las cuales el acento no afecta á la terminación, sino á la raíz, es á saber: todas las personas de singular y la tercera de plural de los presentes indicativo y

subjuntivo, y la segunda de singular del imperativo, son graves, cualquiera que sea la acentuación de la palabra de que se deriven. Acentúase, pues, *yo lagrimo, yo estimúlo, yo equivóco, yo critico*, aunque sean esdrújulos los primitivos *lágrima, estímulo, equívoco, crítico*. Exceptúanse los monosílabos, porque el acento agudo no puede menos de herir la única sílaba de que constan, como *doy, das, soy, es, son, voy, vas, ve, ven*, etc., con sus respectivos compuestos *revé, prevén*, etc. De las formas verbales enumeradas que no sean monosílabas ó compuestas de monosílabas y que sin embargo sean agudas, no hay otras que las pertenecientes al verbo *estar (estoy, estás, está, están; esté, estés, esté, estén, está tú)*, que no tienen dos sílabas sino por causa de la *e* que se les antepone para evitar la *s* líquida.

No es necesario enumerar las irregularidades acentuales que las formas verbales experimentan, porque ellas hacen parte de las irregularidades de conjugación, y pueden verse en cualquiera gramática. Sólo nos detendremos en uno que otro punto dudoso, fijando particularmente la consideración en los vicios que sobre el modo de acentuar las formas y derivados verbales se han introducido en el lenguaje de los americanos.

III.—Cuando en el pretérito perfecto de indicativo de la segunda y tercera conjugación, la primera persona de singular termina en *e*, la ter-

cera no termina en *ió*, sino en *o* precedida de consonante, y ninguna de las dos personas es aguda, sino grave: *quise, quiso; supe, supo; dije, dijo*. Son graves, por consiguiente, los antiguos pretéritos *plógo* ó *plúgo*, de *placer; yógue* y *yógo*, de *yacer* (1).

IV.—Es harto común entre los americanos decir *háyamos, háyais; váyamos, váyais; séamos, séais;* y no faltan algunos que acentúan del mismo modo otros presentes de subjuntivo, diciendo: *téngamos, téngais; óigamos, óigais*, etc. Estas irregularidades no carecen de autoridad en el día respecto de los verbos *ir* y *haber;* mas ni aun en ellos han sido, según creo, sancionadas por la Academia, lo que prueba que el uso es vario, y que, por consiguiente, debe resistirse una novedad tan anómala. En los demás verbos, el buen uso está uniformemente en favor de la regla: *seámos, seáis; tengámos, tengáis*, etc.

V.—Cuando la terminación *er* ó *ir* del infinitivo es precedida de vocal, hay varias formas y

(1) Este verbo se conjugaba *yago, yaces*, etc.; *yacía, yacías*, etc.; *yógue, yoguiste, yógo, yoguimos, yoguistes, yoguieron; yazré, yazrás*, etc.; *yazría, yazrías*, etc.; *yaz tú, yaced, yaga, yagas*, etc.; *yoguiera, yoguieras*, etc.; *yoguiese, yoguieses*, etc.; *yoguiere, yoguieres*, etc. Por no haberse conocido la antigua conjugación de *yacer*, se han atribuído algunas de sus formas al verbo, también anticuado, *yogar*, y á un verbo *yoguer* ó *yoguir*, que jamás ha existido.

derivados verbales que los americanos acostumbran acentuar de un modo anómalo y bárbaro. Dícese, por ejemplo, yo *cáia*, yo *cái; nosotros léimos*, *vosotros habéis óido*, etc. He aquí una lista de las formas y derivados verbales en que se comete esta falta, escritos como deben pronunciarse, que es colocando el acento en la misma letra en que lo llevan las formas y derivados de los verbos *aprender* y *acudir*.

Infinitivo..........	*caér.....*	*oír.*
Indicativo presente..	*caémos...*	*oímos.*
	caéis.....	*oís.*
Pretérito imperfecto..	*caía.....*	*oía.*
	caías.....	*oías.*
	caía.....	*oía.*
	caíamos..	*oíamos.*
	caíais....	*oíais.*
	caían....	*oían.*
Pretérito perfecto....	*caí......*	*oí.*
	caíste....	*oíste.*
	caímos...	*oímos.*
	caísteis...	*oísteis.*
Imperativo.........	*caéd.....*	*oíd.*
Participio..........	*caído....*	*oído.*
Sustantivo.........	*caída....*	*oída.*
Adjetivo...........	*caíble....*	*oíble.*

VI.—La acentuación de la primera persona de singular del presente de indicativo, determina

de muchas otras formas verbales, es á saber, la de todas aquéllas en que el acento cae sobre la raíz (1).

Así es que, como en la citada primera persona decimos yo *amplío*, decimos también, con el acento en la *i*, *tú amplías*, *él amplía*, *ellos amplían*, *amplía tú*, *yo amplíe*, *tú amplíes*, *él amplíe*, *ellos amplíen*. Y, por el contrario, como en la primera persona singular del presente de indicativo decimos *yo vácio*, decimos también con el acento en esa *a*, *tú vácias*, *él vácia*, *ellos vácian*, *vácia tú*, *yo vácie*, *tú vácies*, *él vácie*, *ellos vácien*.

Pero ¿por qué se dice con esta variedad de acentuación *yo amplío*, *yo vácio?* La duda no puede ocurrir sino en los verbos cuyo infinitivo termina en *iar* ó en *uar*. Respecto de los primeros, es caprichosa la lengua, y no se puede dar regla fija: es necesario consultar el uso; y por desgracia, ni las gramáticas ni los diccionarios nos dan mucha luz sobre esta materia. He aquí, sin embargo, tres analogías fáciles de percibir:

1.ª Los verbos compuestos siguen la acentuación del simple. Dícese, pues, *yo desavío*, *yo desvarío*, *yo desahúcio* (2), porque se dice *yo avío*, *yo*

(1) La *raíz* de un verbo es el infinitivo despojado de su terminación característica, *ar*, *er*, *ir*. En *ampliar*, la raíz es *ampli*; en *vaciar*, *vaci*.

(2) O dígalo Rosimunda;
pues viendo que mi rencor

vario, porque antiguamente se dijo *yo ahúcio* (yo esperanzo); y se dice *yo confío*, *yo desafío*, *yo me descrío*, *yo deslío* (de *desliar*), porque se dice, y no puede menos de decirse, *yo fío*, *yo crío*, *yo lío*. Sin embargo, aunque se pronuncia, con el acento en la *i*, *yo me glorío*, suele pronunciarse con el acento en la *o* que precede, *yo me vanaglório;* y según Sicilia, se dice *yo reconcilío*, significando «yo oigo una breve confesión en el tribunal de la penitencia,» y *yo reconcilio* en las demás acepciones.

2.ª Si el verbo se deriva inmediatamente de un nombre castellano, que para formar el verbo se junta con una partícula compositiva, se retiene la acentuación del nombre, como en *yo avío*, *yo desvío*, *yo enrío*, *yo ahúcio*, *yo acarício*, *yo acópio*, *yo desquicio*, *yo enjuício*, *yo aprécio*, *yo abrévio*, *yo ensúcio*, *yo enfrío*, *yo arrécio*, *yo entúrbio*, en los cuales entran respectivamente los sustantivos *vía*, *río*, *lío*, *húcia* (palabra anticuada, que significa «confianza»), *carícia*, *cópia*, *quicio*, *juício*, *précio*, y los adjetivos *bréve*, *súcio*, *frío*, *récio* y *túrbio*.

3.ª Si el verbo se forma de un nombre castellano grave que no se junta con elemento alguno prepositivo, lo más general es que se retenga

su esperanza desahúcia,
ya en otros medios me escribe:
toma aquesa carta suya.

(*Calderón.*)

la acentuación del nombre, como sucede en *yo atavío, yo espío, yo estrío, yo rocío, yo me demasío, yo ódio, yo fastídio, yo desperdício, yo siléncio, yo preséncio, yo diferéncio, yo agéncio, yo cámbio, yo preságio, yo concílio, yo calúmnio, yo angústio, yo ánsio, yo ofício, yo privilégio, yo ajustício, yo estúdio, yo lídio, yo remédio, yo benefício, yo injúrio, yo ágrio, yo vício, yo médio, yo envídio, yo me refúgio, yo albrício, yo vendímio, yo elógio, yo encómio, yo tápio, yo me ingénio, yo escárpio, yo colúmpio, yo rábio, yo agrávio.* Y á esta analogía se refiere propiamente *vanaglório,* que no se compone de *vano* y *glorio,* sino se deriva inmediatamente del nombre compuesto *vanaglória.* Lo que parecía, pues, una excepción, en realidad no lo es.

Se exceptúan *yo amplío, yo contrarío, yo me glorío, yo varío, yo vácio.* En *expatriar, cariar, vidriar, paliar, chirriar, escoriar, historiar, auxiliar, foliar,* parece incierto el uso. Sicilia dice que se pronuncia *yo expatrío, carío, vidrío, chirrío, palío,* sin embargo de la diferente posición del acento en los sustantivos *pátria, cárie, vidrio, pálio, chirrío;* que, por lo contrario, se pronuncia *yo fólio,* conservando la acentuación del sustantivo *fólio;* que se pronuncia *yo escorío, yo historío,* en el indicativo, y *yo escórie, yo histórie,* en el subjuntivo; y en fin, que se pronuncia *yo auxílio* (yo presto ayuda), y *yo auxilío* (yo ayudo á bien morir). El Diccionario de la Real Academia autoriza

la acentuación *yo chirrio*. En cuanto á *escoriar* é *historiar*, es caprichosa y sin ejemplo en la lengua la diferencia que se quiere establecer entre el indicativo y el subjuntivo, y creo preferible acentuar la *i* en ambos modos y en el singular del imperativo. Escritores eminentes pronuncian *yo pálio*.

> ¿Quién de tan grande ingenuidad blasona,
> que no disculpe ó *pálie* sus delitos?
>
> *(El Duque de Rivas.)*

Quedan algunos verbos que no comprenden ninguna de las tres analogías precedentes. He aquí la acentuación de los que se me ofrecen ahora á la memoria: *yo descarrio, yo filio, yo rúmio, yo sácio*. En *extasiarse*, verbo recientemente introducido, no se puede decir que hay uso constante, y me parece más suave *extásio* que *extasío*.

VII.—Los verbos cuyo infinitivo es en *uar* presentan la misma variedad de acentuación en las formas que se acentúan sobre una sílaba radical, pues decimos *yo continúo, yo avalúo, yo conceptúo, yo evácuo, yo fráguo*. Pero aquí la regla es sencilla y obvia. Si el infinitivo termina en *cuar* ó *guar*, no carga el acento sobre esta *u*; si termina de cualquier otro modo, carga sobre ella.

VIII.—Los verbos cuyo infinitivo trae dos vocales llenas antes de la *r* final, tienen el acento so-

bre la última vocal de la raíz en todas las formas arriba enumeradas, en que el acento no pertenece á la inflexión, sino á la raíz. Se acentúa, pues, *yo espoléo, yo zarandéo, yo cabecéo,* aunque derivados de *espuela, zaranda, cabeza;* y se dice que *el sol purpuréa las nubes* ó que *las nubes purpuréan,* y que *el cura oléa al enfermo,* no obstante la diversa acentuación del adjetivo *purpúreo* y del sustantivo *óleo.* De *espontáneo* sale *espontanearse,* y Bretón de los Herreros ha dicho muy bien:

Clama: Señor, pequé; me espontanéo.

No creo que deba imitarse la práctica de los que contra una ley tan conocida y constante conjugan *yo alineo, yo delineo,* en vez de *yo alinéo, yo delinéo.*

IX.—En los compuestos castellanos que no constan de enclíticos, el acento dominante es el del último de los elementos que entran en ellos; v. gr., *pelicáno* (el que tiene cano el pelo), *boquirrúbio, vaivén, traspié.*

X.—Los adverbios en *mente* conservan la acentuación del adjetivo que entra en ellos y del sustantivo *mente,* como si estas dos partes componentes fuesen dos palabras distintas: *vilménte, dóctaménte, pésimaménte.*

§ IV.

INFLUENCIA DE LA ESCRITURA MATERIAL DE LAS DICCIONES EN LA POSICIÓN DEL ACENTO.

La estructura material de las dicciones influye asimismo en la posición del acento. Mas este influjo lo ejercen únicamente las dos sílabas últimas.

I.—Si dos ó más consonantes ó la doble consonante *x* separan las dos vocales últimas, la dicción es necesariamente aguda ó grave: v. gr., *arrogante*, *almendral*, *esmeralda*, *paralaxe*. Pero la combinación de licuante y líquida se considera, para lo que es el acento, como una articulación simple; y aunque se halle en medio de las dos últimas vocales, no impide que la dicción sea esdrújula: *Temístocles*, *déclupo*, *cátedra*, *féretro*, *lúgubre*.

Por el contrario, las consonantes *ch*, *ll*, *ñ*, *rr*, *y*, tienen el valor de dobles; y si se separan la última vocal de la penúltima, la dicción es necesariamente aguda ó grave: *remacho*, *vasallo*, *garapiña*, *navarro*, *ensayo*, *batallon*, *agarrar*, etc. (1).

(1) La causa de que tengan estas consonantes el valor de dobles es en casi todas ellas manifiesta, pues ó provienen de dos consonantes, como *dicho (dictus)*, *mucho (multus)*, *gallo (gallus)*, *silla (sella)*, *pollo (pullus)*, *lloro (ploro)*, *llano (planus)*,

II.—La dicción es asimismo grave ó aguda, siempre que en la última ó penúltima sílaba hay diptongo: v. gr., *justicia*, *ajusticiar*, *justiciero*.

Los compuestos en que figuran pronombres enclíticos son casi los únicos vocablos que pueden formar excepción á estas dos reglas: *sorprendiéronme*, *prevenímosle*, *acaríciala*, *desperdícianlos*. Digo casi los únicos, porque tenemos unos pocos adjetivos de uso raro que son esdrújulos, sin embargo de tener diptongo en la última sílaba. Todos ellos son compuestos latinos, y terminan en *locuo: altílocuo*, *brevílocuo*, *grandílocuo*, *ventrílocuo*. Añádese *alícuota*, que lo tiene en la penúltima.

III.—Todo diptongo es acentuado, y el acento cae siempre sobre su segunda vocal: *cambiáis*, *fragüéis*. De aquí se sigue que no hay dicción castellana en que se encuentre más de un triptongo.

Esto, sin embargo, parece más un hecho acci-

año (annus), otoño (autumnus), sueño (somnus), seña (signa); ó provienen de consonante latina de valor doble, como en *mayor (major);* ó llevan envuelta la vocal *i* ó *e,* como en *facha (facies), vitualla (victualia), España (Hispania), baño (balneum), castaña (castanea), rayo (radius).* La *rr* tuvo siempre valor de doble en la lengua latina y la griega: la primera la representaba, como el castellano, con dos *rr;* la segunda del mismo modo, pero añadiendo la señal de aspiración: *errare (errar), katarrhoos (catarro).* Pero en ambas se omitía la primera *r* á principio de dicción: *Roma, rhythmos.*

dental de la lengua, el cual puede variar á consecuencia de nuevas adquisiciones, que no un carácter permanente de ella, fundado en su genio y pronunciación natural; pues no creo se diga que es dura y repugnante á nuestros hábitos la prolación de vocablos en que haya triptongos inacentuados. Y aun se puede afirmar que existen tales vocablos castellanos, pues lo son verdaderamente los nombres propios de lugares ó de regiones en que la lengua nativa es la castellana, y los apelativos de las tribus ó razas que moran en ellos, y todos los derivados de unos y otros. El triptongo *guai* es frecuente en los nombres geográficos y nacionales de América, y entre ellos hay varios que, como *guaireño* (natural de Guaira) y *guaiquerí* (raza de indios), forman excepciones á la regla anterior. Tenemos también los nombres propios *Miaulina*, *Miauregato*, formados caprichosamente aquél por Cervantes y éste por el fabulista Samaniego, uno y otro fáciles de pronunciar y nada desagradables al oído.

Voy ahora á manifestar algunas tendencias ó propensiones generales de la lengua, que son dignas de notarse, sin embargo de estar sujetas á gran número de excepciones.

IV.—Si la dicción termina en una sola vocal, el acento carga más comunmente sobre la penúltima sílaba, como en *naturaleza, amoroso*. Pero son frecuentes las excepciones, ya de dicciones

agudas, como *ojalá, café, borceguí, biricú,* ya de dicciones esdrújulas y sobresdrújulas, como *lágrima, lóbrego, pájaro, llévasele, traeríamostelo.* De las agudas, la mayor parte son formas verbales que por la analogía de su conjugación piden el acento en la vocal postrera, v. gr., *temerá, temeré, temí;* y de las esdrújulas y sobresdrújulas, la mayor parte constan de enclíticos, cuya añadidura á las formas y derivados verbales nunca altera la posición del acento.

V.—Si la dicción termina en dos vocales, ambas llenas, el acento recae más á menudo sobre la primera, como *saráo, febéo, canóa.* Pero son frecuentes las excepciones de vocablos acentuados en la sílaba precedente, como *cesáreo, hercúleo, héroe,* en la mayor parte de los cuales la primera de las dichas vocales es *e,* que es la menos llena de las llenas y la que más se acerca á las débiles; y los demás son casi todos nombres propios griegos, como *Alcínoo, Dánae, Pasífae, Méroe.* Hay también algunas pocas excepciones de vocablos agudos, como los nombres *Noé, oboé,* y las formas verbales en que, según la analogía de la conjugación, debe acentuarse la vocal postrera, como en *loé, loó.*

VI.—Si la dicción termina en dos vocales, la primera llena y la segunda débil, aquélla trae por lo regular el acento, como en *taráy, léy, convóy.* Solemos empero acentuar la vocal débil en nom-

bres hebreos, v. gr., *Jehú*, bien que se dice indiferentemente *Sinaí*, *Sinái*, *Sínai*. Tienen asimismo acentuada la vocal débil el adverbio de lugar *ahí* y la primera persona singular del pretérito perfecto de indicativo en verbos de la segunda y tercera conjugación, v. gr., *raí*, *reí*, *roí*.

VII.—Si la dicción termina en dos vocales, la primera débil y la segunda llena, y carece de otras vocales, lo regular es que cargue el acento sobre la débil, como en *día*, *fío*, *púa*. Mas hay muchos vocablos en que la analogía de la conjugación obliga á poner el acento sobre la vocal postrera, como *fió*, *dió*; y se acentúan del mismo modo unos pocos nombres, como *pié*.

VIII.—Si la dicción termina en dos vocales, la primera débil y la segunda llena, y tiene además otras vocales, el acento se halla más á menudo sobre la sílaba precedente, cuando la analogía de las inflexiones verbales no se opone á ello, como en *justícia*, *egrégio*, *árduo*. Lo estorba la analogía de la conjugación, ya en los tiempos cuya primera persona de singular debe tener la terminación *ía*: *temía*, *partía*, *amaría*, *hacía*; ya en los pretéritos de indicativo, cuya tercera persona de singular termina en *ió*: *cambió*, *temió*, *partió*.

IX.—Son pocas las dicciones de nuestra lengua que terminan en dos vocales débiles, y en ellas el acento carga siempre ó sobre la primera de dichas vocales, como en *Túy*, *cucúy* (insecto vola-

dor luminoso), ó sobre la segunda, como en *benjuí, menjuí, Ruí*. La mayor parte de estas últimas son formas verbales en que la analogía de inflexión lo requiere así, como *fuí, construí*.

X.—Si la dicción termina en consonante precedida de una sola vocal, el acento cae más á menudo sobre esta vocal, como en *gabán, mercéd, jardín, amór, juventúd*. Pero las excepciones de nombres graves son numerosas: v. gr., *apóstol, árbol, azúcar, Bétis, cáliz, cárcel, cónsul, cráter, crísis, fácil, hábil, márgen, mármol, mástil, metamorfósis, tésis, trébol, útil*. Pertenecen á esta excepción los patronímicos, como *Márquez, Pérez*, y muchos nombres propios sacados de la lengua griega, como *Anacársis, Arístides, Usíles*. Pero el mayor número de vocablos graves que no siguen la regla, se conforman en esta parte á la analogía de inflexión ó composición, como los plurales de nombres, v. gr., *casas, corazones, grandes, blancos;* muchísimas formas verbales, v. gr., *temes, tememos, temen, temian, temimos, temieron, temieremos, temieras, temieran, temas, temamos, teman, temieses, temiesen, temieras, temieran, temieres, temieren*, y otro gran número de formas y derivados verbales que constan de enclíticos, v. gr., *danos, atendedles, respetadlos, afligirlas*, etc.

XI.—Hay también bastantes vocablos esdrújulos y sobresdrújulos que hacen excepción á esta regla; pero, sacados los vocablos en que la ley de

inflexión ó de composición pide acento esdrújulo ó sobresdrújulo, como *apóstoles*, *árboles*, *dátiles*, *amábamos*, *amáramos*, *llévales*, *cómpralos*, *dándosenos*, y varios sustantivos de origen griego, propios y apelativos, v. gr., *Anaxímenes*, *Temístocles*, *Eurípides*, *Sócrates*, *análisis*, *antítesis*, *éxtasis*, *hipótesis*, resta un número bastante corto de dicciones esdrújulas, terminadas en consonante, como *régimen*, *déficit*.

XII.—Si la dicción termina en consonante precedida de más de una vocal, el acento carga más á menudo sobre la postrera vocal, como sucede en *azabár*, *baúl*, *Caín*, *deán*, *Faón*, *Jaén*, *león*, *maíz*, *miël*, *nuèz*, *país*, *Sebastián*, *soèz*. No siguen esta regla los patronímicos, todos los cuales (exceptuando *Ruiz*) se acentúan sobre la penúltima vocal, como *Díaz*, *Páez*, *Peláez*; y muchos nombres plurales y formas verbales en que la analogía de inflexión ó la ley de composición pide que se coloque el acento, ya sobre la penúltima vocal, como en *borceguíes*, *canóas*, *lóes*, *ráen*, *ríen*, *amáis*, *amaréis*, ya sobre la vocal antepenúltima, como en *delicias*, *nectáreos*, *cámbias*, *cámbies*, *cantábais*, *cantaríais*, *cantáseis*, *cantárais*, *cantáreis*.

XIII.—Resta considerar un caso en que es necesario fijar la verdadera acentuación, por la tendencia que tenemos á alterarla, particularmente los americanos. Lo que voy á decir se refiere á

gran número de vocablos graves que traen inmediatamente antes de la última sílaba dos vocales, seguidas ó no de articulación inversa. Si de estas dos vocales la primera es llena y la segunda débil, nos es más natural colocar el acento sobre la llena, como se ve en estos ejemplos: *aire, auto, caigo, cauto, claustro, feudo, flauta, peine, reino, traigas, vaina*, etc.; y de aquí es que el número de los vocablos en que sucede lo contrario, va siendo cada día menor en castellano. Los antiguos decían *reína, vaína, veínte, treínta* (como nacidos que eran de *regina, vagina, viginti, triginta*), y nosotros decimos *réina, váina, véinte, tréinta;* y obedeciendo á esta propensión, aun personas no vulgares pronuncian hoy *Atáulfo, baláustre, sáuco,* en vez de *Ataúlfo, balaústre, saúco.* Pero quedan todavía muchas palabras en que el buen uso no permite hacerlo, como son, además de las tres precedentes, *aína, barahúnda, Calaínos, cabrahígo, Caístro, Creúsa, desvahído, Laínez, mohíno, paraíso, tahúlla, trahílla, vahído, zahína, zahúrda.* Muchas de las otras excepciones pueden reducirse á estas clases:

1.ª Formas verbales y derivados en que la analogía de inflexión ó la ley de composición requiere que se acentúe la débil, como *alcalaíno, bilbaíno, vizcaíno, hebraízo, judaízo, hebraísmo, judaísmo, ateísmo, egoísmo, correíta, paseíto, caído, creíste, creíble, oíla, reíme.*

2.ª Plurales de nombres que retienen el acento del singular, como *baúles, países.*

3.ª Formas y derivados de verbos compuestos en los cuales por punto general el acento no debe caer sobre la partícula prepositiva. Por consiguiente, decimos *yo me abito* (del adjetivo anticuado *bito,* fijo), *yo estoy abito, yo abijo, yo abilo, yo abúcio, yo abúcho, yo abúmo, yo abúso, yo aúno, yo desahúcio, tú prohíjas, tú prohíbes, él rehíla, él rehínche, él rehízo, él rehúnde, él rehúye, él se rehúrta, él reúne, él sahúma.*

4.ª Formas verbales en que el acento carga sobre la raíz y es determinado por el del nombre de que se componen, como *embaúlo,* de baúl; *despaíso,* de país (1).

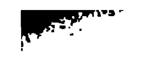
§ V.

INFLUENCIA DEL ORIGEN DE LAS PALABRAS EN LA POSICIÓN DEL ACENTO.

Hay varios casos en que, no estando determinada la posición del acento por la estructura material de las palabras, ni por la analogía de inflexión ó composición, ni por el uso constante de la gente instruída, es útil atender al origen, esto es, al acento que tienen las palabras en la lengua de donde las hemos tomado (2).

(1) Véase el apéndice IV.

(2) Este párrafo supone conocimientos que no pueden es-



En las que nos han venido del latín, se sigue, aunque con no pocas excepciones, la acentuación de este idioma: *lágrima (lácrima), jóven (júvenis), avaro (avárus), navío (navigium), túmulo (túmulus)*. Pero conviene observar que, cuando el nombre latino varía de acento de un caso á otro, el nombre castellano, así como imita al ablativo de singular de la lengua madre en la estructura, también le imita en la prosodia: *sermón (sermóne), ciudád (civitáte), mercéd (mercéde), colór (colóre), ibéro (ibéro)*. Algunas veces, con todo, se retiene la forma y el acento del nominativo: *Júpiter, Juno, carácter, réjimen (régimen)*.

Debe, pues, seguirse la acentuación latina, siempre que el buen uso no esté claramente decidido en contra. Por ejemplo, unos pronuncian *interválo*, otros *intérvalo;* unos *síncero*, otros *sincéro;* unos *mendígo*, otros *méndigo*. Prefiero, de consiguiente, la acentuación del origen, que hace graves estas palabras. Adoptando esta práctica, hay en multitud de casos una regla fija á que atenernos, y no se multiplican por puro capricho los puntos de separación y divergencia entre las

perarse de los alumnos. Lo he puesto para que lo tomen en consideración los profesores. Se cometen graves faltas en la acentuación de palabras derivadas del latín, sobre todo del griego, especialmente en la nomenclatura de las ciencias. Las observaciones que presento podrán servir para que se precavan ó corrijan muchas de ellas.

lenguas, que es añadir gratuitamente una dificultad más á su estudio.

En los nombres propios de personajes romanos, se peca á veces gravemente contra la regla anterior. Muchos pronuncian *Tíbulo*, *Lúculo*, *Népote*, debiendo hacer graves estas voces (*Tibúllus*, *Lucúllos*, *Nepos*, *Nepótis*). Debe decirse *Catúlo* grave, cuando se habla del poeta; y *Cátulo* esdrújulo, cuando se designa algún individuo de la gente *Lutacia*, como el célebre vencedor de los cimbros.

Si el uso es decididamente contrario al origen, debemos atenernos al uso; como en *acédo* (*ácidus*), *rúbrica* (*rubríca*), *albedrío* (*arbítrium*), *trébol* (*trifólium*), *tiniéblas* (*ténebræ*), *atmósfera* (*atmosphæra*), *púdico* (*púdicus*), *celébro* (*cérebrum*), *imbécil* (*imbecíllus* ó *imbecíllis*), *Proserpina* (*Prosérpina*), *Pegáso* (*Pégasus*), *Cerbéro* (*Cérberus*), *Aníbal* (*Hánnibal*), *Asdrúbal* (*Ásdrubal*), *Isidro* (*Isídorus*), etc.

Pero, por poco que dejase de ser constante este uso entre la gente educada, preferiría yo la acentuación del origen latino. *Presago*, por ejemplo, se pronuncia y escribe hoy frecuentemente como esdrújulo, aunque grave en latín y en italiano, y en el uso de los autores castellanos hasta fines del siglo XVII, por lo menos. Herrera dijo:

El nuevo sol, preságo de mal tanto;

Y otra vez:

El ânimo es preságo de su daño.

Yo ví el cometa y las lumbres
de mi desdicha preságas,
cuando aquel sueño introdujo
miedo al cuerpo, horror al alma.
(Calderón, *La Cisma de Ingalaterra.)*

Aún hay menos razón para acentuar la antepenúltima de *epigrama*, que muchos acentúan mejor en la penúltima, como lo hicieron los latinos, y se hace universalmente en las dicciones cognadas *anagráma*, *diagráma* y *prográma*.

Y no sólo el honor del epigráma
recibe calidad de este precepto,
sino la lira con que amor nos llama.
(B. de Argensola.)

Y para ennoblecer fiestas de damas
fueron las seguidillas epigrámas.
(Mora.)

Ni por respetable que sea la autoridad de Don José Gómez Hermosilla, la seguiría yo en el esdrújulo *Mitrídates*, contra el uso de los latinos, que hace grave este nombre propio. Dicen hoy *celtíbero* las comparativamente pocas personas que se hallan en el caso de emplear esta palabra:

¿no sería mejor *celtibéro*, imitando la acentuación latina *(céltiber, celtibéri)*, y la del simple castellano *ibéro?* Creo también que en el sustantivo *prócer* está bien colocado el acento sobre la *o;* pero no en el adjetivo *procéro, procéra*, que en latín es constantemente grave.

Veo que hoy se escribe *á cercen*, suponiendo que se pronuncia *á cercén;* pero debe pronunciarse *á cércen*, como se ve por los ejemplos siguientes, que pudieran multiplicarse:

Antes llevando á cércen la alta cresta.

(*Valbuena*, canto XXIV de su *Bernardo.*)

...Ensalmo sé yo
con que un hombre en Salamanca,
á quien cortaron á cércen
un brazo con una espalda,
volviéndosela á pegar,
en menos de una semana
quedó tan sano y tan bueno
como primero...

(*Alarcón* en *La Verdad Sospechosa.*)

Es bien sabido que *á cércen* es la expresión latina *ad circinum*.

Ha sucedido á veces alterarse el uso general por etimologías dudosas ó falsas. Pronunciábase no há mucho tiempo *pabilo*, según se ve por la asonancia y consonancia de esta palabra en

poesías de los mejores tiempos de la lengua (1), y por la *Selva común de consonantes* en el *Arte Poética* de Rengifo (pág. 301). Pero se introdujo la moda de pronunciar *pábilo* esdrújulo, porque se imaginó, con poco fundamento, que se derivaba de *pábulum;* y esta práctica se ha hecho universal entre las personas que se precian de hablar bien, sin embargo de que el vulgo, y no poca parte de la gente educada, en todos los países en que la lengua nativa es la castellana, sigue todavía pronunciando *pabilo.*

Cuando el uso es general y decididamente contrario al origen, debemos, como hemos dicho, atenernos al uso; pero no hay razón para calificar de tal el que recae sobre vocablos que apenas pertenecen á la lengua común, ó sobre

(1) En el *Amor Médico,* de Tirso de Molina, acto segundo, escena 3.ª, entre los dos criados Tello y Delgado, se lee:

Delg. ¡Tello!
Tello. ¡Oh Delgado, y no hilo!
¿Acá también?
Delg. ¿Qué hay de nuevo?
Tello. En Portugal todo es sebo,
hasta quedarse en pabilo.

Y en el *Amar por señas,* del mismo autor, acto primero, escena 6.ª:

...Hilo á hilo
me voy.—Chitón.—No hablo nada
Labrando voy cera hilada,
pero fáltala el pabilo.

voces técnicas, que sólo se oyen en la boca de un corto número de personas, cuya opinión puede ser inapelable en el arte ó ciencia que profesan, aunque no en materia de lenguaje.

Á los poetas se concede separarse algunas veces de la acentuación normal, ya prefiriendo la práctica latina, ya el uso menos autorizado. Por ejemplo, decimos en prosa *impío*, reteniendo el acento del simple *pío;* pero en verso es permitido pronunciar *ímpio*, según la acentuación latina.

> Este despedazado anfiteatro
> ímpio honor de los dioses...
>
> (*Rioja.*)

> ...Las contiendas
> en que el genio del mal ímpias ofrendas
> las naciones tributan...
>
> (*Mora.*)

Por la misma razón es lícito en verso hacer graves, según la práctica menos autorizada, los esdrújulos *océano* [1], *periodo*.

> De los dorados límites de Oriente
> que ciñe el rico en perlas Oceáno.
>
> (*Espronceda.*)

(1) Lo que no se tolera en prosa ni en verso es pronunciar *occeáno* ú *occéano* con dos *cc*.

...Ni sabios oradores
daban en periódos contrahechos
la señal de bochinches destructores.

(*Mora.*)

Hay también alguna libertad en verso para dejar la acentuación normal en los nombres propios nuevos ó de poco uso. Sin ella hubiera sido poco menos que imposible á Hermosilla traducir en verso la reseña de los ejércitos en el libro segundo de la *Iliada*.

Pero fuera de estos límites, la licencia es incorrección y arguye ignorancia ó poca destreza en el arte de versificar.

En las voces derivadas del griego, lo más común es acentuarlas á la manera de la lengua latina, que ha sido frecuentemente el conducto por donde han pasado al castellano. Los griegos, por ejemplo, pronunciaban *Socrátes*, *Demosténes;* los latinos *Sócrates*, *Demóstenes*, acentuando la antepenúltima, y tal es también la acentuación de estos dos nombres en nuestra lengua.

Siguiendo la norma del idioma latino, ponemos constantemente el acento sobre la antepenúltima de los nombres en *ada*, *ide*, *ida*, cuyo nominativo griego es en *as* ó en *is*, como *década*, *mónade*, *tríade*, *nómade*, *dríada*, *náyade*, *crisálida*, *pirámide;* de los propios y patronímicos cuyo nominativo es en *ades*, como *Alcibíades*, *Carnéades*, *Milcíades*,

Pílades; de los compuestos terminados en *céfalo*, como *acéfalo*, *bucéfalo*, *cinocéfalo;* en *crates*, como *Sócrates*, *Hipócrates;* en *crono*, *crona*, como *isócrono*, *síncrono;* en *doto*, *dota*, como *Heródoto*, *antídoto*, *anécdota;* en *fago*, *faga*, como *antropófago*, *esófago;* en *filo*, *fila* (de *philein*, amar), como *Pánfilo*, *Teófilo;* en *fisis*, como *apófisis*, *sínfisis;* en *foro*, *fora*, como *Telésforo*, *fósforo*, *canéfora;* en *gamo*, *gama*, como *bígamo*, *polígamo*, *criptógama*, *fanerógama;* en *gono*, *gona*, como *tetrágono*, *polígono;* en *grafo*, *grafa*, *grafe*, como *geógrafo*, *tipógrafo*, *historiógrafo*, *epígrafe;* en *genes*, como *Hermógenes*, *Diógenes;* en *geno*, como *hidrógeno*, *oxígeno;* en *logo*, *loga*, como *análogo*, *diálogo*, *epílogo*, *teólogo*, *filólogo;* en *maco*, *maca*, como *Telémaco*, *Calímaco*, *Andrómaca;* en *menes*, *como Anaxímenes;* en *metro*, *metra*, como *diámetro*, *perímetro*, *termómetro*, *geómetra;* en *nomo*, *noma*, como *astrónomo*, *ecónomo;* en *odo*, como *método*, *sínodo*, *período;* en *ónimo*, *ónima*, como *Jerónimo*, *anónimo*, *pseudónimo;* en *ope* (de *ops*, voz), como *Calíope*, *Mérope;* en *pode*, como *trípode*, *hexápode;* en *poli* ó *polis*, como *Trípoli*, *metrópoli*, *Heliópolis;* y en *ptero*, *ptera*, como *díptero*, *coleóptero*, *himenóptero;* en *stasis*, como *hipóstasis*, *antiperístasis;* en *stenes*, como *Demóstenes*, *Calístenes;* en *teles*, como *Aristóteles*, *Praxíteles;* en *tesis*, como *hipótesis*, *diátesis*.

Por el contrario, hacemos graves, siguiendo siempre la norma latina, los compuestos griegos

terminados en *agogo*, como *pedagogo*, *demagogo;* en *demo*, como *Aristodemo*, *Menedemo;* en *doro*, *dora*, como *Isidoro*, *Teodoro*, *Musidora;* en *filo*, *fila* (de *phyllon*, hoja), como *difilo*, *trifilo;* en *glotis*, *gloto*, *glota*, como *epiglótis*, *poliglóta;* en *medes*, como *Dioméedes* (1).

Los nombres propios y patronímicos en *ida*, *ides*, son á veces esdrújulos y á veces graves, siguiendo en uno y otro caso la acentuación latina. Por ejemplo, son graves *Arístides*, *Atrida*, *Heraclida*, y esdrújulos *Focílides*, *Eurípides*, *Meónides*.

Hasta aquí todo es conformidad con la norma de la acentuación latina. En las terminaciones que voy á enumerar, nos apartamos á veces de ella.

1. Los sustantivos en *ma*, si son en griego sustantivos neutros derivados de verbos, llevan constantemente el acento sobre la penúltima, como *anagráma*, *sistéma*, *diadéma*, *epifonéma*. Excepción á esta regla no he podido hallar otra bien establecida que *síntoma;* pues, aunque algunos dicen *díploma*, lo general es *diplóma*.

2. Los nombres propios en *eo* tienen acentua-

(1) *Dioméedes* acentúa constantemente Hermosilla en su traducción de la *Iliada*:

Las máquinas de Arquimédes
no son encarecimiento.
(*Lope de Vega* en la comedia *La Hermosa Fea*.)

da la *e* de la terminación, sin embargo de que en los correspondientes latinos cae más atrás el acento; y así pronunciamos *Orféo*, *Prometéo*, *Perséo*, *Idomenéo*.

3. Los nombres propios femeninos que terminan en *ea*, siguen la acentuación latina, acentuándose sobre la *e* de la terminación, como *Astréa*, *Medéa*.

4. Los apelativos en *eo*, *ea*, siguen siempre la acentuación latina, y llevan acentuada esta *e*, si procede del diptongo griego *ai*, como *aquéo*, *focéo*, *sabéo*, *febéo*, *propiléo*, *mausoléo*; mas, en conformidad también con el uso latino, llevan acentuada la vocal precedente á la terminación, cuando en ésta era breve la *e*, como *apolíneo*, *hectóreo*.

Dícese *epicuréo* y *epicúreo*, y por tanto parece que debiéramos preferir la acentuación de la penúltima vocal, según la práctica de los latinos. La Academia, sin embargo, ha preferido acentuar la *u*.

5. Sobre la acentuación de los nombres en *ia*, parece haber ejercido poca influencia la prosodia latina. Se acentúan sobre la antepenúltima vocal los compuestos terminados en *cracia*, como *aristocrácia*, *democrácia*, *hiereocrácia*, *oclocrácia*; en *demia*, como *epidémia*, *académia*; en *fagia*, *gamia*, *onimia*, *pedia*, *urgia*, como *antropofágia*, *monogámia*, *poligámia*, *sinonímia*, *homonímia*, *Ciropédia*, *enciclopédia*, *litúrgia*, *metalúrgia*.

6. Se acentúan sobre la penúltima vocal los compuestos terminados en *arquia*, *[illegible]ia*, *gonia*, *grafia*, *mancia*, *patia*, *tonia*, como *anarquia*, *monarquia*, *tetrarquia*, *eufonia*, *cacofonia*, *sinfonia*, *teogonia*, *cosmogonia*, *geografia*, *calografia*, *nigromancia*, *melomania*, *simpatia*, *hidropatia*, *homeopatia*, *atonia*, *monotonia*.

7. En cuanto á los compuestos que terminan en *logia*, en algunos de estos nombres es uso constante cargar el acento sobre la penúltima vocal, como en *analogia*, *etimologia*, *astrologia*, *cronologia*, *mitologia*, *teologia*, *fisiologia*, y en otros sobre la vocal antepenúltima, como en *antilógia*, *perisológia*. En los nombres modernos de ciencias el uso es vario; pero en el día lo más común es acentuar la *i* de la terminación, como en *mineralogia*, *ideologia*, *zoologia*, *ornitologia*, *ictiologia*, *entomologia*, etc. Si se adoptase la regla de acentuar siempre la *i*, las excepciones autorizadas por un uso constante serían rarísimas.

8. Son también varios los compuestos terminados en *nomia*, pues se dice, con el acento en la *o*, *antinómia*, y con el acento en la *i*, *astronomia*, *economia*. En las voces nuevamente introducidas, el uso más común es acentuar la *o* de la terminación: *isonómia*, *autonómia*.

9. Restan aún muchos nombres en *ia*, acerca de los cuales podemos hacer una observación, y es que cuando significan cualidades abstractas,

y se derivan de sustantivos concretos en *o*, que han pasado también á nuestra lengua, solemos acentuar la *i*, como en *filosofía*, derivado de *filósofo; misantropía*, de *misántropo*. En los demás no se puede dar regla fija: se dice *estratégia*, *dispépsia*, *disentéria*, y por el contrario, *apoplegía*, *letanía*, *pirexía*, etc.

10. Los nombres propios en *on* son agudos, cualquiera que haya sido su acentuación griega ó latina, como *Agamenón*, *Telamón*, *Macaón*, *Foción*, *Filemón*, *Dión;* pero los en *or* varían: unos agudos, como *Mentór;* otros graves, como *Cástor*, *Héctor*.

11. Finalmente, hay nombres griegos en que ha prevalecido por el uso constante una acentuación opuesta á las reglas de la prosodia latina, como en *acólito, misántropo, filántropo*, *héroe*, *ágata*, *Heléna*, *Ifigénia*, *Edipo*, *Sardanápalo* (1).

Las observaciones precedentes relativas á los

(1) En cuanto al último, yo me decidiría por la práctica de los poetas castellanos hasta el siglo XVIII:

> **No les dió merienda ansi**
> **el bruto Sardanapálo**
> **al gran turco y al sofí.**
>
> *(Romancero general.)*

> **Muy largas faldas son éstas:**
> **el rey de bastos! No es malo.**
> **Será el rey Sardanapálo,**
> **pues que lleva un palo á cuestas.**
>
> *(Tirso.)*

vocablos derivados de la lengua griega nos dan casi siempre los medios de resolver las dudas que pueden ofrecerse por la variedad del uso ó la novedad de la voz. Si ésta se halla comprendida en alguna de las terminaciones en que se han establecido por la práctica general reglas ciertas, deberemos acentuarla conforme á ellas. Por ejemplo, ¿dudamos cómo haya de acentuarse la voz nueva *estratocracia*, que significa la forma de gobierno en que manda el ejército? Por la regla de los compuestos análogos *democrácia*, *aristocrácia*, haremos aguda la sílaba *cra*.

Y si la voz no pertenece á terminación alguna en que el uso haya fijado reglas, seguiremos la norma del acento latino, que es la tendencia más general de la lengua. Por consiguiente, entre *parasíto* y *parásito*, preferiremos *parasíto;* haremos esdrújulos los sustantivos terminados en *crata*, como *aristócrata*, *demócrata* y demás análogos; haremos también esdrújula la terminación en *lisis*, pronunciando *análisis*, *parálisis*, *diálisis;* y haremos grave la terminación en *ope* (de *ops*, ojo), pronunciando *ciclópe*, *miópe*.

Ya se ha dicho que en verso puede permitirse alguna libertad para preferir el uso menos autorizado y análogo; pero estas licencias no deben nunca pasar de la poesía á la prosa (1).

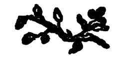
(1) Hay cierta propensión á esdrujulizar los nombres que con poca ó ninguna alteración nos han venido de las lenguas

Hemos hablado hasta aquí de los orígenes latino y griego. Por lo tocante á las palabras tomadas de otras lenguas, y en que la prosodia no está determinada por un uso constante, se debe seguir la acentuación de su origen, en cuanto sea compatible con la índole del castellano, como siempre lo es la acentuación de los otros dialectos latinos. Retúvose, por tanto, el acento italiano ó francés *sopráno*, *violoncélo*, *esdrújulo*, *coquéta*, *randevú*, *fricasé*. Mas no sucede lo mismo en las voces tomadas de otros idiomas, v. gr. el inglés, en las cuales unas veces es posible conservar, y conservamos en efecto, la acentuación nativa, como en *milór*, *ládi*, *júri;* y otras veces porque

antiguas, y especialmente de la griega. De aquí los esdrújulos *Arístides*, *Mitrídates*, *Éufrates*, *parásito*, *cíclope*, *paralelógramo*, *biblíópoa*, que teniendo larga la penúltima en el idioma de su origen, debieran, según la etimología latina, acentuarse en ella. La práctica contraria parece argüir que estamos en el día menos familiarizados con la literatura de la lengua madre que en tiempo de los Argensolas, y que en esta parte nos llevan ventaja los italianos, ingleses y alemanes: en cuanto á los franceses, todos saben que el organismo de su lengua apenas permite influjo alguno á la acentuación etimológica. Nadie con mejor suceso que la Real Academia Española pudiera dirigir ó corregir el uso, reducido en las palabras de que hablamos á una esfera limitada de personas, puesto que rara vez se oyen en el habla común. Así lo ha hecho algunas veces este sabio Cuerpo, aunque tan circunspecto en sus decisiones. *Paralelógramo*, esdrújulo en la sexta edición de su *Diccionario*, aparece como grave en la de 1852.

no lo es, ó sin embargo de serlo, preferimos dar á la voz el acento que nos parece convenir mejor á su terminación según la índole del castellano, como en *fasionable (fáshionable)*, *Cantorbéri (Cánterbury)*, *Newtón (Néwton)*, *Bacón (Bácon)*, *Wolséo (Wólsey)* (1).

(1) Véase el apéndice V.





TERCERA PARTE.

DE LA CANTIDAD.

§ I.

DE LA CANTIDAD EN GENERAL.

Llámase CANTIDAD de una sílaba su duración ó el tiempo que gastamos en pronunciarla.

Esta cantidad no es una cosa absoluta, de manera que en pronunciar una sílaba dada gastemos una cantidad definida de tiempo, v. gr., uno ó dos centésimos de segundo; cosa de todo punto inaveriguable. La cantidad consiste propiamente en la relación que tienen unos con otros los tiempos de las sílabas, los cuales pueden variar mucho, según se habla lenta ó apresuradamente, pero guardando siempre una misma proporción entre sí.

La duración de las sílabas depende del número de elementos que entran en su composición y del acento. Así, en las cuatro sílabas de que consta la dicción *transcribiese*, es indudable que la primera *trans* requiere más tiempo que la segunda

cri, por componerse aquélla de cinco elementos y ésta de tres; y no es menos cierto que la sílaba *bié*, compuesta de tres elementos, uno de los cuales es la vocal acentuada *é*, se pronuncia en más tiempo que la cuarta *se*, que se compone de una sola consonante y una sola vocal que carece de acento.

Á pesar de estas diferencias, las duraciones ó cantidades en todas las sílabas castellanas se acercan más á la razón de igualdad que á la de 1 á 2, como creo haberlo probado suficientemente en otra parte; y de aquí es que lo más ó menos largo de una sílaba importa muy poco para la medida del verso, si no es en razón del acento, cuyo oficio métrico se dará á conocer después.

Sin embargo, como las sílabas más llenas, llamadas *largas*, exceden un poco (aunque es imposible decir cuánto), y las sílabas de estructura sencilla, que se llaman *breves*, no llegan exactamente á la cantidad media de duración, que sirve de tipo en la medida de los versos, es fácil concebir que, si se multiplican demasiado aquéllas, habrá por fuerza que violentar un tanto la pronunciación para ajustarla á los espacios métricos, lo que dará cierta dureza al verso; y que, por el contrario, si hay demasiado número de breves, el verso no parecerá tan nutrido y cabal, como sería conveniente para que el oído quedase

contento. Cuando las largas se mezclan con las breves, lo que sobra de las unas se compensa con lo que falta á las otras, y cada verso ó miembro de verso parece regular y exacto; pero cuando predominan excesivamente las unas ó las otras, es difícil esta compensación, y una diferencia, apenas perceptible por sí sola, produce, á fuerza de multiplicarse, un exceso ó falta de duración que puede perjudicar al ritmo (1).

Mas esto sucede solamente cuando es excesivo el número de las breves ó de las largas. Dentro de ciertos límites, tiene el versificador bastante libertad para emplear las unas ó las otras, y para hacer de este modo más ó menos grave ó ligero, fuerte ó suave el verso, según lo pida el concepto ó sentimiento que se propone expresar.

Cíñese á esto sólo la importancia de las sílabas breves y largas en el metro castellano. En cuanto acentuadas ó inacentuadas, la tienen muy

(1) En este verso, por ejemplo:

De lo que padecía se quejaba,

corre con demasiada celeridad la voz; y para hacer más llena la cadencia, el que tenga un oído fino, familiarizado con la del verso endecasílabo, reforzará tal vez un poco el *lo*. Al paso que en éste del Petrarca:

Fior, frondi, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi,

en que hay nada menos que ocho acentos, y casi todas las sílabas son complejas, se hace preciso debilitar hasta cierto punto la acentuación de *fior*, *erbe*, *antri* en beneficio del ritmo.

grande, como después veremos; pero es por una razón independiente de la cantidad, único asunto que nos ocupa ahora.

Si la consideración de las sílabas largas y breves es de tan poca importancia en el verso, aún lo es menos en la prosa y en la pronunciación familiar; porque suponiendo que dividimos las dicciones en las sílabas de que legítimamente constan, y que pronunciamos todos los elementos de éstas, y colocamos el acento en el lugar debido, es imposible que no demos á cada dicción y á cada sílaba los espacios ó duraciones correspondientes.

Digo suponiendo que dividimos las dicciones en las sílabas de que legítimamente constan, porque hay casos en que esta división es dudosa y puede ocasionar dificultades; es á saber, cuando entre dos ó más vocales, no media ningún sonido articulado. En tales casos, es necesario saber si las vocales concurrentes forman una, dos ó más sílabas; de cuya determinación es evidente que depende el número de sílabas que tiene la dicción, y el espacio que debe ocupar en la pronunciación ordinaria y en el metro. En *Dios*, por ejemplo, concurren dos vocales, como en *loor;* pero las dos vocales concurrentes forman diptongo en *Dios*, y la dicción tiene una sola sílaba y se pronuncia en la unidad de tiempo; al paso que no lo forman en *loor*, que, por consiguiente,

consta de dos sílabas, y correctamente pronunciado ocupa dos tiempos en el habla ordinaria y en el metro.

El problema, pues, que se nos presenta ahora, y el único de importancia en la prosodia por lo tocante á las cantidades, es éste: determinar, cuando concurren dos ó más vocales, si forman una ó más sílabas. Las reglas que voy á exponer ahora son relativas á los casos en que las vocales concurrentes pertenecen á una sola dicción (1).

§ II.

DE LAS CANTIDADES EN LA CONCURRENCIA DE VOCALES PERTENECIENTES Á UNA MISMA DICCIÓN.

Las reglas que vamos á dar suponen determinado el lugar del acento.

El acento puede estar situado de tres modos con respecto á las vocales concurrentes: ó en una de ellas, ó en una sílaba precedente, ó siguiente. Supongamos que el acento carga sobre una de dichas vocales.

1. Si concurren dos vocales llenas y el acento cae sobre cualquiera de ellas, no forman naturalmente diptongo; por lo que son disílabas estas dicciones: *Paez*, *Jaen*, *nao*, *tea*, *leal*, *feo*, *leon*, *loa*, *roen;* y trisílabas éstas: *azabar*, *caova*, *creemos*,

(1) Véase el apéndice VI.

boato, *canoas*. La práctica ordinaria de los poetas está de acuerdo con la regla precedente; pero no les es prohibido contraer alguna vez las dos vocales y formar con ellas un diptongo impropio, como lo hizo Samaniego en este endecasílabo:

El *leon*, rey de los bosques poderoso;

y Espronceda en el segundo de estos versos de cuatro sílabas:

Y no hay playa,
sea cualquiera,
ni bandera...

donde *leon* y *sea* figuran como monosílabos. Es menos dura esta contracción (llamada SINÉRESIS) cuando la vocal inacentuada es la *e*, que es la menos llena de las llenas (1).

2. Si concurren dos vocales, la primera llena y la segunda débil, y el acento carga sobre la llena, las vocales forman constantemente diptongo, como en *taray*, *cauto*, *peine*, *carey*, *feudo*, *coi-*

(1) Es frecuente, con todo, la contracción de las dos primeras vocales en *ahora*, y se la permite á menudo uno de los más hábiles versificadores que ha tenido la lengua.

...Mis miradas
ahora mismo están fijas en la escena.
Al placer que ahora gozo, no resisto.
Los torrentes de fango que ahora bebo.
Ahora verás si yo sé urdir la trama.

(*Mora.*)

ma, *convoy*, disílabos; *hay*, *rey*, *soy*, monosílabos. Este diptongo es generalmente indisoluble; quiero decir que ni aun por licencia poética pueden las vocales concurrentes pronunciarse de modo que formen dos sílabas (1).

La separación de vocales que normalmente deben pronunciarse en la unidad de tiempo, sonando distintas sílabas, se llama DIÉRESIS, y suele señalarse en la escritura con dos puntos, á que se da el mismo nombre, colocados sobre una de las vocales disueltas: *gloriöso*, *suäve*. La sinéresis no tiene signo alguno.

3. Si concurren dos vocales, la primera llena y la segunda débil, y el acento carga sobre la débil, las dos vocales forman naturalmente dos sílabas, como en los disílabos *raíz*, *baúl*, *creí*, y en los trisílabos *roído*, *saúco*, *oímos*. Los buenos versificadores rara vez se permiten la contracción ó si-

(1) No falta uno que otro ejemplo de esta violenta diéresis:

> Dos destos que en las ciudades,
> sanguijuelas de las honras,
> sátiras de los linajes,
> *Zôïlos* de los ausentes,
> de los ingenios vejamen;
> destos, en fin, que mirones
> en los templos y en las calles,
> porque todo lo malician,
> dicen que todo lo saben.
>
> (*Tirso de Molina.*)

El poeta quiso imitar la modulación latina de *Zöilus*.

néresis de estas vocales concurrentes, que forman entonces un diptongo impropio bastante duro (1).

4. Si concurren dos vocales, la primera débil y la segunda llena, y el acento recae sobre la débil, las vocales concurrentes forman naturalmente dos sílabas, como en los disílabos *dia*, *fie*, *rio;* en los trisílabos *ganzúa*, *valúa;* en el tetrasílabo *desvirtúo*, y en el pentasílabo *lloraríamos*. La sinéresis es menos rara en esta combinación que en la precedente, porque no es tan ingrata al oído (2).

5. Si concurren dos vocales, la primera débil y la segunda llena, y está acentuada la llena, las

(1) Como en este verso de Meléndez:

> *Caido* del cielo al lodo que le afea.

(2) Que *habia* de ver con largo acabamiento.
(*Garcilaso.*)

> Los *rios* su curso natural reprimen.
> (*Espronceda.*)

> ...Ni catarata
> de ondisonante *rio*, ni lava ardiente.
> (*Espronceda.*)

Cuando las dos vocales terminan la dicción, la sinéresis ofende poco ó nada al oído; y tal vez sería de desear que imitásemos á los italianos, que en esta situación las contraen siempre, y aun hacen lo mismo en la concurrencia de dos llenas finales:

> Pur, se non della vita, avere almeno
> della *sua* fama *dee* temenza e cura.
> (*Tasso.*)

Serían entonces más nutridos nuestros versos y cabría más en ellos.

vocales concurrentes forman unas veces diptongo y otras no. *Fióme* es naturalmente trisílabo, y *Dios*, por el contrario, constantemente monosílabo.

Para determinar la cantidad legítima de estas combinaciones, serán de alguna utilidad las reglas que siguen:

A. Cuando los sonidos simples *e*, *o*, han pasado bajo la influencia del acento á los sonidos compuestos *ié*, *ué*, estas combinaciones forman diptongos absolutamente indisolubles, como sucede en *diente*, *fuente*, *huerto*, *muerte*, *viento*, nacidos de los vocablos latinos *dente*, *forte*, *horto*, *morte*, *vento*, y en *pienso*, *quiero*, *ruego*, inflexiones de los verbos *pensar*, *querer*, *rogar*.

B. La analogía de la conjugación determina la cantidad legítima de las formas verbales. Por ejemplo, *fio* y *cambio* son disílabos. Luego *fiamos* y *cambiamos* son trisílabos, porque la primera persona de plural del presente ó pretérito perfecto de indicativo añade una sílaba á la primera de singular del presente: *temo*, *tememos*, *temimos*. De lo cual se sigue que la combinación *ia* forma naturalmente dos sílabas en *fiamos*, y diptongo en *cambiamos*. Por razones análogas, las combinaciones *ié*, *ió*, son disílabas en *fié*, *fió*, y diptongos en *cambié*, *limpió;* y las combinaciones *uá*, *ué*, disílabas en *valuamos*, *valuemos*, forman diptongos en *fraguamos*, *fragüemos*.

De la misma manera, para saber si la termina-

ción *ió* de la tercera persona del perfecto de indicativo en los verbos de la segunda y tercera conjugación es ó no disílaba, puede recurrirse á la primera persona del mismo perfecto, para poner en aquélla igual número de sílabas que en ésta. Por ejemplo, *temí*, *sentí* son disílabos; luego también lo serán *temió, sintió: vi*, *di*, son monosílabos; luego lo serán igualmente *vió*, *dió*, de que se sigue que en todas estas palabras la combinación *ió* forma diptongo. Por el contrario, siendo *reír* disílabo como *rio,* y *desleí* trisílabo como *deslío*, disílabo será *rió* y trisílabo *deslió;* de que se sigue que en estas terceras personas de los verbos *reír* y *desleír*, la combinación *ió* debe pronunciarse como disílaba.

Cuando las combinaciones á que es relativa esta regla son de suyo disílabas, admiten fácilmente la sinéresis; pero cuando forman diptongo, se prestan con suma dificultad á la diéresis ó disolución del diptongo. Así vemos que es frecuente en los poetas hacer monosílaba la combinación *iá* ó *uá* en *fiamos*, *variamos*, *valuamos;* pero dudo que un buen versificador la haya hecho jamás disílaba cuando forma naturalmente diptongo, como en *cambiamos*, *fraguamos*, *acopiamos*, *aguamos*.

C. La combinación *ié* forma diptongo indisoluble en las terminaciones *ieron*, *iese*, *ieses*, *iese*, *iésemos*, *ieseis*, *iesen*, *iera*, *ieras*, *iera*, *iéramos*, *ierais*,

ieran; iere, ieres, iere, iéremos, iereis, ieren, del pretérito perfecto de indicativo, imperfecto de subjuntivo, y futuro de subjuntivo de la segunda y tercera conjugación; v. gr., *murieron, muriese, murieses,* etc.; *muriera, murieras,* etc.; *muriere, murieres,* etc.; y asimismo en la terminación *iendo* del gerundio de las mismas conjugaciones, como *temiendo, muriendo.*

Pero es necesario tener presente que en ciertos verbos la *i* de *ieron, iese, ieses,* etc., no pertenece verdaderamente á la terminación, sino á la raíz, y no forma diptongo con la *e* siguiente. Esto sucede siempre que en la tercera persona de singular del pretérito de indicativo, la combinación *ió* es disílaba. Por ejemplo, *rió* es disílabo; *rieron,* trisílabo: *deslió,* de tres sílabas; *deslieron,* de cuatro. Díjose primero *riyó, riyeron,* en vez de *riió, riieron,* porque la *i* entre dos vocales, si carece de acento, se vuelve *y.* Por donde se ve que, suprimida la *y,* la terminación comprende solamente los sonidos *o, eron.* Lo mismo se aplica á *riese, riesen,* etc.

D. En todos los sustantivos abstractos terminados en *cion, gion, sion, tion, xion,* derivados de verbos castellanos ó latinos, como *navegacion, accion, region, religion, pasion, procesion, cuestion, gestion, conexion, reflexion,* la combinación *ió* del final forma diptongo, que rarísima vez se hallará disuelto.

E. La analogía de las derivaciones determina la cantidad legítima de las palabras derivadas. *Naviero*, por ejemplo, es tetrasílabo, y *brioso* trisílabo, porque deben añadir una sílaba á los primitivos *navío*, *brio*, como *librero* á *libro*, *gotoso* á *gota*, y, por tanto, las combinaciones *ié*, *ió*, son disílabas en aquellas dicciones; pero *glorieta* es trisílabo, y *ambicioso* tetrasílabo, porque deben añadir una sílaba á las dicciones primitivas *gloria*, que consta de dos sílabas, y *ambición*, que consta de tres; de que se sigue que en estos ejemplos las combinaciones *ié*, *ió* forman diptongos.

Cuando alguna de las combinaciones á que es relativa la regla anterior es naturalmente disílaba, se permite al poeta la sinéresis; pero si forma diptongo, éste es por lo común indisoluble, bien que por una licencia poética que no deja de halagar al oído, se halla á veces disuelto en los adjetivos derivados que terminan en *ioso* y *uoso*, como *gracioso*, *glorioso*, *majestuoso*, etc., en que, según la pronunciación ordinaria, las combinaciones *ió*, *uó* son diptongos. El oído recibe de mejor grado la diéresis de *uoso* que la de *ioso* (1).

(1) El árbol de victoria
que ciñe estrechamente
tu *gloriosa* frente.

(*Garcilaso*.)

Voluptüoso orea la espesura.

(*Mora*.)

F. En los demás casos es necesario atender al buen uso, según el cual la combinación forma á veces un diptongo indisoluble, como en *Dios*, *pié*, *fué*, *sien;* y otras veces diptongo soluble, ó dos sílabas que se prestan sin la menor violencia á la sinéresis, como en *Diana*, *suave*, que son arbitrariamente disílabos ó trisílabos (1).

...Magnífico paisaje
dispuso, que termina en *grandïosa*
perspectiva...

(*El mismo.*)

El *majestüoso* río
sus claras ondas enluta.

(*Espronceda.*)

Sus partos prodigiosos,
su fecunda invención muestran en vano;
informes, *monstrüosos*
á la razón insultan...

(*Martínez de la Rosa.*)

(1) Así en nueva región su mente vaga,
y en ella lo *embrïaga*
sabor de incierto goce...

(*Mora.*)

Ajusta al *morrïon*, plumero ufano.

(*El mismo.*)

Ciñe el crestado *morrïon*, y vuela.

(*El mismo.*)

De Gibraltar al Pirene,
de *Guadïana* á Valencia.

(*El mismo.*)

6. Si concurren dos vocales débiles y está acentuada la primera, las dos vocales concurrentes forman diptongo indisoluble, como en *Tuy, muy* (1). Acaso debe pertenecer á la misma regla *vúitre*, que muchos pronuncian con el acento en la *i;* y no hay duda que antiguamente pertenecían á ella el verbo *cuido*, el sustantivo *cuita* y el nombre y verbo *descuido*, en todos los cuales

Cuyo cimiento riega *Guadĭana.*

(*El mismo.*)

Y quiere libertarse de un encuentro
funesto á su virtud. El que *vĭola*
de la hospitalidad el noble centro,
¿no es un perverso?...

(*El mismo.*)

Del *filĭal* afecto que lo encanta.

(*El mismo.*)

Sorprende la acertada *manĭobra.*

(*El mismo.*)

No nos parece igualmente aceptable la diéresis en este verso:

Detrás viene en cadenas el *dĭablo.*

Tal vez se nota en este insigne versificador y poeta una excesiva propensión á la diéresis.

(1) Hallamos disuelto el diptongo *ui* del sustantivo *flúido* (que no debe confundirse con el participio *fluído*, naturalmente trisílabo) en este verso de D. José Joaquín de Mora:

En jaspe inmóbil *flúidos* sutiles.

se acentuaba la *u*, como se ve por la asonancia en no pocos pasajes:

> Siguiendo voy una estrella
> que desde lejos descubro,
> más clara y resplandeciente
> que cuantas vió Palinuro.
> Yo no sé á dónde me guía;
> y así navego confuso,
> el alma á mirarla atenta,
> cuidadosa y con *descúido*.
>
> (*Cervantes.*)

> Una cortesana vieja
> á una muchacha de Burgos,
> mal adestrada en el arte,
> la riñe ciertos *descúidos*.
>
> (*Romancero general.*)

Aun hoy día conservan esta antigua pronunciación los chilenos, y acaso no se ha perdido del todo en la Península, pues la vemos en este pasaje de Meléndez, citado por D. Vicente Salvá:

> ¿Le adularás con ella?
> ¿Ó allá en la fría tumba
> los míseros que duermen
> de lágrimas se cúidan? (1).

(1) D. Alberto Lista pronunciaba de la isma manera, pues dice expresamente que *descúido* es asonante de *mudo*

7. Si concurren dos vocales débiles, y es acentuada la segunda, hay variedad en el uso. Unas veces las vocales concurrentes forman diptongo indisoluble, como en *fuí*, *cuíta*, *cuído*, *descuído* (que por su pronunciación moderna pertenecen á esa regla), y otras veces forman diptongo disoluble, ó si se quiere dos sílabas, que admiten fácilmente la sinéresis, como en *ruin*, *ruina*, *ruido*, *viuda*. La analogía de la conjugación de-

(tomo II, pág. 43 de sus *Ensayos,* recopilados por D. José Joaquín de Mora).

Perteneció también á esta regla *viuda,* que se pronunciaba *víuda,* asonando en *ia:*

...Que te abra
los ojos Santa Lucía.
Mas D. Luis sale aquí,
con una enlutada ó *víuda,*
tapada como la nuestra.—
Donde hay cebo, todos pican.

(*Tirso.*)

...Dichas
que en la ausencia echaba menos,
me restauran, aunque *víuda,*
á tus ojos y á tu casa.
Apenas en ella pisan
mis venturas, etc.

(*El mismo.*)

Crióme el cuerdo recato
de una madre medio rica,
que lloraba, aunque casada,
soledades como *víuda.*

(*El mismo.*)

termina á menudo la cantidad natural y legítima de estas combinaciones en las formas verbales. Por ejemplo, se dice *huyo*, disílabo, y *arguyo*, trisílabo: debemos, pues, decir *huí*, disílabo; *huimos, huia, huida*, trisílabos; *argüí, argüir*, trisílabos; *argüia, argüimos, argüido*, tetrasílabos; *argüíamos*, pentasílabo, etc. Pero en casos de esta especie se permite la sinéresis á los poetas (1). Cuando se duplica una vocal, como en *piísimo, duúnviro*, la confirmación forma dos sílabas, y apenas admite la sinéresis.

Pasemos á las combinaciones de dos vocales á que precede el acento.

8. Si las dos vocales concurrentes de que tratamos son llenas, forman naturalmente dos sílabas, como en *Dánao, cesáreo, héroe, plázcaos, temiéndoos*.

Como los poetas hacen casi siempre diptongos las combinaciones inacentuadas á que se refiere esta regla (2) (particularmente cuando la penúl-

(1) Me disuena con todo *huís, huí*, etc., pronunciados en una sílaba. Lo que no puede tolerarse es la diferencia de cantidades de una misma dicción en un mismo verso, como en éste de Valbuena, versificador bastante duro á veces:

Huĭd, dice, señor; *huid*, que conviene.

(2) Así á todos los *Dánaos* suplicaban.

(*Hermosilla.*)

No pretendas saber (que es imposible)
cuál fin el cielo á tí y á mí destina,

tima vocal no pertenece á un enclítico, como en *plázcaos*), pudieran algunos creer que sería mejor invertirla, considerando las tales combinaciones como diptongos naturales que á veces admiten la diéresis por licencia poética. Pero me parece

Leucóneo, ni los números caldeos
consultes...

(*Moratín.*)

Los *héroes* que la fama
coronó de laureles.

(*El mismo.*)

Ese que duerme en *ebúrnea* cuna
pequeño infante, es un Guzmán...

(*El mismo.*)

En los versos que siguen aparecen estas combinaciones como disílabas:

...Desaparece
la luz en los *etéreos* umbrales.

(*Mora.*)

Se estremece al silbido
de huracán, que derrama
Bóreas aterido.

(*El mismo.*)

Por donde el mar de *Bóreas* recauda
del alterado Báltico el tributo.

(*El mismo.*)

Cuando á un *héroe* quieras
coronar con el lauro.

(*Samaniego.*)

El valor monosilábico de estas combinaciones es en verso la regla general, y el disilábico la excepción.

más natural mirarlas como disílabas por las razones que voy á exponer.

La primera es la pronunciación. Si se consulta el oído, creo que se percibirá que en las vocales finales de *Dánao*, *virgínea*, *héroe*, se consume más tiempo que en las de *espacio*, *Virginia*, *serie*, *fragüe*.

En segundo lugar, las formas verbales que llevan el acento sobre la raíz, no admiten acento esdrújulo, según se ha notado en el párrafo tercero de la parte segunda; y cuando terminan en dos vocales llenas tampoco se puede acentuar en ellas la primera vocal, aunque ésta se halle acentuada en la palabra de que inmediatamente se derivan: dícese *amarillas espigas* y *las espigas amarilléan*, *el purpúreo celaje* y *los celajes purpuréan*. ¿No es natural mirar estos dos hechos como uno mismo y explicar el segundo diciendo que no es posible pronunciar *purpúrean*, porque semejante dicción sería naturalmente esdrújula y las formas verbales en que se acentúa la raíz no consienten esdrújulos?

Finalmente, las combinaciones de que estamos tratando han sido consideradas antes de ahora como disílabas (1).

(1) D. Gregorio García del Pozo, autor de un tratado sobre la acentuación, que ha sido recomendado por D. Alberto Lista, reputa esdrújulas las palabras *área, etéreo, héroe,* y califica de graves estas otras: *gracia, Virginia, mutua*. Véase to-

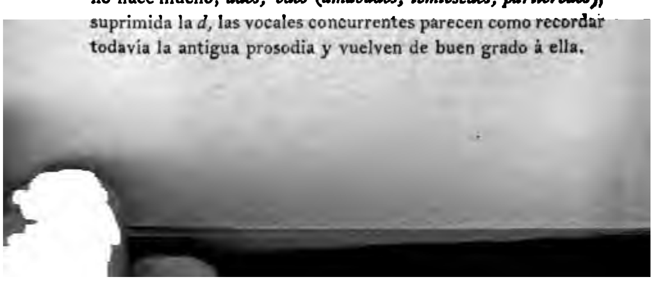
9. Si de dos vocales concurrentes á que precede el acento la primera es llena y la segunda débil, las vocales concurrentes forman diptongo, como en *amabais, temierais, temieseis, partiereis.* Este diptongo es fácilmente disoluble, y aun creo que á veces habrá fundamento para mirar como natural la pronunciación disilábica; v. gr. en el nombre propio *Sínai* (colocando el acento en la primera *i*) (1).

10. Si de dos vocales concurrentes á que precede el acento la primera es débil y la segunda llena, las vocales concurrentes forman diptongo indisoluble, como en *injuria, cambie, limpio, arduas, fragüen, continuos.* Con todo eso, si es *u* la

mo II, pág. 45 de los *Ensayos* de Lista, que sigue la misma opinión.

No alego la práctica de los poetas castellanos é italianos, que en el final de los versos esdrújulos admiten vocablos que terminan en vocales llenas inacentuadas (como *Bóreas, Dánae*), porque también lo hacen con las combinaciones *ia, ie, io, ua, ue, uo,* si carecen de acento (*gloria, mutuo*); y pudiera parecer caprichoso que mirásemos aquello como natural y arreglado, y esto último como una licencia autorizada. Bien que tampoco sería yo el primero que así pensara. Véase en el *Arte Poética*, de Rengifo, pág. 375 y siguientes, una reseña de varias opiniones sobre esta materia. (Advierto que la edición de Rengifo á que me refiero es la del año 1759.)

(1) Las terminaciones verbales inacentuadas *ais, eis,* eran, no hace mucho, *ades, edes* (*amábades, temiésedes, partiéredes*); suprimida la *d*, las vocales concurrentes parecen como recordar todavía la antigua prosodia y vuelven de buen grado á ella.



primera de las dos vocales, como en *estatua*, *ingenua*, *continuo*, se puede disolver sin mucha violencia el diptongo.

No hay vocablos castellanos en que venga después del acento una combinación de dos vocales débiles. Síguese, pues, considerar las combinaciones de dos vocales que preceden al acento.

11. Si las vocales concurrentes que preceden al acento son ambas llenas, forman naturalmente dos sílabas, como en *Saavedra*, *aerostático*, *Faeton*, *Laodamia*, *lealtad*, *leeríamos*, *Leovigildo*, *Boadicea*, *roedor*, *cooptar*. Pero la sinéresis es aquí permitida, particularmente si entra en la combinación la vocal *e*.

12. Si de dos vocales concurrentes que preceden al acento la primera es llena y la segunda débil, forman naturalmente diptongo, como en *vaiven*, *embaular*, *peinado*, *feudatario*. Pero no forman regularmente diptongo cuando en los vocablos compuestos pertenecen á dos elementos distintos, el primero de los cuales es una partícula prepositiva monosílaba que no sea la *a*, como en *preinserto*, *probijar*, *rebilar*, *rebusado;* bien que en este caso se permiten los poetas la sinéresis, aunque poco agradable al oído.

Si la partícula prepositiva es *a*, se junta con la débil siguiente formando diptongo, como en *airado*, *ahumado*, *desabuciado*.

13. Si de las dos vocales concurrentes que

preceden al acento la primera es débil y la segunda llena, hay variedad en el uso. Las inflexiones y derivaciones conservan la cantidad de sus raíces, como *criador*, trisílabo; *criatura*, tetrasílabo; *fiaríamos*, pentasílabo, derivados de *criar* y *fiar*, disílabos; y *cambiamiento*, *endiosado*, tetrasílabos, derivados de *cambiar*, disílabo, y de *Dios*, monosílabo. En los demás casos, la combinación forma naturalmente diptongo, y en todos, si no lo forma, es permitida la sinéresis.

14. Si ambas vocales son débiles, forman naturalmente diptongo, como en *ciudad*, *cuidado*. Iriarte hizo de cinco sílabas la dicción *diüréticos* en la fábula de *el Gato*, *el Lagarto y el Grillo*, para lo que no deja de haber alguna razón, por ser *di* una partícula griega prepositiva (*dia*). Además, los derivados de palabras en que la combinación es á menudo disílaba, pueden sin violencia retener en ella la cantidad variable de su inmediato origen: *viuda*, por ejemplo, se usaba y se usa frecuentemente como trisílabo en poesía; no ofenderá, pues, al oído el que dé igual número de sílabas á su derivado *viudez*.

> ... Juan de Castro,
> Á quien temprana *vïudez* contrista.
>
> (*Mora.*)

Pasemos á las combinaciones de tres vocales. Si el acento está en la primera de tres vocales

concurrentes, la combinación se resuelve en dos: la primera de éstas es una combinación de dos vocales, la primera acentuada y la segunda inacentuada, y la cantidad se determina por las reglas primera, segunda, cuarta y sexta, al paso que la segunda combinación es de dos vocales que siguen al acento, y su cantidad se determina por las reglas octava, novena y décima.

Por ejemplo. En esta dicción, *lóaos* concibo dos combinaciones: *óa*, que forma dos sílabas por la regla primera, y *ao*, que forma también dos sílabas por la regla octava. Luego las tres vocales forman tres sílabas: *ló-a-os*. En esta dicción, *iríais*, concibo también dos combinaciones: *ía*, que forma dos sílabas por la regla cuarta, y *ai*, que forma diptongo por la regla novena. Luego las tres vocales forman dos sílabas; *ir-í-ais*.

16. Si el acento carga sobre la segunda de tres vocales concurrentes, la combinación se resuelve asimismo en dos: la primera, de dos vocales con el acento en la segunda vocal, y la segunda, de dos vocales con el acento en la primera vocal. Apliquemos, pues, á estas combinaciones parciales las reglas primera, segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta y séptima, y no será difícil determinar la cantidad.

Por ejemplo. En esta dicción, *fiáos*, la combinación *iá* es disílaba por la regla quinta *B*, y la combinación *áo* es disílaba por la regla primera.

La dicción, por consiguiente, es trisílaba: *fi-á-os*.

En esta dicción, *veáis*, la combinación *eá* es disílaba por la regla primera, y la combinación *ái* es diptongo por la regla segunda. La dicción se divide, por consiguiente, en dos sílabas: *ve-áis*.

En esta dicción, *cambiáos*, la combinación *iá* es diptongo por la regla quinta *B*, y la combinación *áo* es disílaba por la regla primera. Luego la dicción se divide en tres sílabas: *cam-biá-os*.

En esta dicción, *cambiéis*, la combinación *ié* forma diptongo por la regla quinta *B*, y la combinación *éi* forma diptongo por la regla segunda. Luego la dicción se resuelve en dos sílabas, *cam-biéis*, y la combinación *iéi* forma triptongo. Lo mismo sucede en *cambiáis, fragüéis*. En *buéy*, la primera combinación *ué* forma diptongo por la regla quinta *F*, y la segunda *éy* lo forma por la regla segunda: las tres vocales forman, por consiguiente, triptongo.

17. En fin, si el acento carga sobre la tercera de tres vocales concurrentes, resultan dos combinaciones parciales: la primera, de dos vocales á que sigue el acento, y la segunda, de dos vocales con el acento en la segunda vocal. Aplicaremos, pues, á la primera de estas combinaciones las reglas once, doce, trece y catorce, y á la segunda las reglas primera, tercera, quinta y séptima.

Por ejemplo. En la dicción *rebuí*, la combina-

ción *eu* forma dos sílabas por la excepción á la regla doce, y la combinación *ui* forma también dos sílabas por la regla séptima. La dicción, pues, se resuelve naturalmente en tres sílabas: *re-hu-í*.

Las reglas precedentes de resolución se aplican con igual facilidad á las demás combinaciones de vocales acentuadas ó inacentuadas.

Por ejemplo. En *decaíais* concurren cuatro vocales, y por tanto se verifican tres combinaciones sucesivas: *aí*, *ía*, *ai*. La primera es disílaba por la regla tercera; la segunda, disílaba por la regla cuarta, y la tercera, diptongo por la regla novena. *Decaíais* es, por consiguiente, tetrasílabo: *de-ca-í-ais* (1).

(1) Cerraremos esta materia recordando la tendencia continua de nuestra lengua (y aun acaso de todas las lenguas) á la sinéresis; tendencia que se hace notar más en la pronunciación familiar, y la distingue bastante de la que se oye en la boca de los buenos oradores y actores. En esta especie de conflicto entre dos pronunciaciones contemporáneas, prevalece tarde ó temprano la primera.

Y de aquí procede la suma libertad de los poetas cómicos en la contracción de las sílabas. Lope de Vega fué parco en esto; Calderón y Tirso, al contrario. Igualmente libres habían sido Plauto y Terencio en latín. Como se remeda en la comedia la conversación familiar, son permitidas en ella licencias que no se toleran en la tragedia, la égloga y las composiciones en que habla el poeta.

Las comedias modernas, con todo, se ajustan más á las reglas prosódicas; las de Moratín especialmente, que quizá no

§ III.

ENUMERACIÓN DE LOS DIPTONGOS Y TRIPTONGOS CASTELLANOS.

Los diptongos y triptongos castellanos son propios ó impropios. Los primeros existen natural y legítimamente; los segundos se deben sólo al influjo de la sinéresis ó de la sinalefa. Por ejemplo: *éi* es diptongo propio, supuesto que lo tenemos en las dicciones *léy*, *réino*, *teméis*, naturalmente pronunciadas; pero es impropio el diptongo *ao* de la dicción *abogar*, que naturalmente consta de tres sílabas, y contraída por la sinéresis se reduce á dos; y lo es asimismo el diptongo *ae*, que resulta de la sinalefa en las expresiones *tierra extraña, bella estancia*. Lo que la sinéresis hace en una sola dicción, la sinalefa lo hace en dos, de las cuales la primera termina y la segunda principia en vocal.

De las reglas expuestas en el párrafo prece-

ha hecho uso una sola vez de aquel privilegio de sus predecesores. Por lo tocante á sus obras líricas, no dudo afirmar que presentan el más perfecto dechado de la prosodia castellana, según yo la concibo. Lo que más me inspira confianza en las reglas que preceden es su conformidad constante con la práctica de un escritor tan instruído, nacido y educado en Castilla, esmeradísimo en la estructura de sus versos y amigo de la corrección y regularidad en todo.

dente, se deduce que no puede haber en castellano otros diptongos propios que los comprendidos en la lista que sigue:

ACENTUADOS.

ái: caigo, taray.
áu: pauta.
éi: peine, vereis.
éu: feudo.
ió: oigo, voy.
iá: piano.
ié: viento, pié.
ió: diosa, vió.
uá: cuatro.
ué: vuelo, pues.
uó: cuota, apaciguó.
úi: Túi.
iú: viuda.
uí: cuido, fuí.

De los diptongos acentuados *óu, íu,* aunque no tienen nada de contrario á la índole de la lengua castellana, no conozco ejemplos en dicciones que verdaderamente pertenezcan á ella (1).

(1) Se notó arriba la acentuación de *viuda* (*víuda*) en algunos versos de Tirso de Molina. Esta dicción se usa hoy generalmente como disílaba, aunque en verso es á menudo de tres sílabas, pero siempre con el acento en la *u*.

INACENTUADOS.

ai: cairel, amabais.
au: aurora.
ei: peinado, temiereis.
eu: feudal.
oi: oigamos.
ia: justicia, cambiamiento.
ie: superficie, bienandanza.
io: arbitrio, endiosado.
iu: enviudar.
ua: cuaterno, fragua.
ue: cuestion, tenue.
ui: cuidado.
uo: continuo, cuociente.

Del diptongo inacentuado *ou*, no conozco ejemplo en dicción alguna verdaderamente castellana.

Triptongos no puede haber otros que los comprendidos en la lista siguiente:

ACENTUADOS.

iái: limpiais.
iéi: vacieis.
iói (no conozco ejemplo).
iáu (no conozco ejemplo).
iéu (no conozco ejemplo).
ióu (no conozco ejemplo).

uái: aguais.
uéi: fragüeis.
uói (no conozco ejemplo).
uáu (no conozco ejemplo).
uéu (no conozco ejemplo).
uóu (no conozco ejemplo).

INACENTUADOS.

Sólo existen (que yo sepa) el triptongo *uai* en dicciones de origen americano, como *guaiqueri, guaireño,* y el triptongo *iau* en los nombres propios *Miaulina* y *Miauregato,* formados por Cervantes y Samaniego.

Los diptongos y triptongos impropios, que resultan sólo de la sinéresis ó la sinalefa, comprenden casi todas las otras combinaciones posibles de sonidos vocales. Tenemos por medio de la sinalefa, según vamos á ver, hasta combinaciones de cuatro y cinco vocales en una sola sílaba.

§ IV.

DE LA CANTIDAD EN LA CONCURRENCIA DE VOCALES QUE PERTENECEN Á DISTINTAS DICCIONES.

Determinemos ahora la cantidad de las vocales concurrentes que pertenecen á dicciones distintas.

Cuando concurren dos dicciones de las cuales

una termina y otra principia en vocal, la sílaba final de la primera dicción y la inicial de la segunda suelen juntarse formando una sola. En estas expresiones, *hombre ilustre, soberbio edificio, brei* forma una sola sílaba, y *bioe* forma otra; de modo que la primera expresión consta solamente de cuatro sílabas, sin embargo de que la componen dos elementos, el uno disílabo y el otro trisílabo; y la segunda expresión consta de seis sílabas, no obstante que la componen la dicción trisílaba *soberbio* y la dicción tetrasílaba *edificio*. Á veces concurren más de dos dicciones, y por consiguiente más de dos sílabas, pronunciándose todas juntas en la unidad de tiempo; como en este verso:

Si á un infeliz la compasión se niega,

donde *siaun* es una sola sílaba. Esta confusión de dos ó más sílabas que pertenecen á distintos vocablos en una sola, es lo que se llama SINALEFA.

En la sinalefa castellana hay que advertir dos cosas: la primera, que en la concurrencia de dos ó más sílabas que pasan á formar una sola, suenan claros, distintos y sin alteración alguna los elementos de que consta (1); y la segunda, que

(1) Sin embargo, cuando en la sinalefa se duplica ó triplica una misma vocal, como en *casa ajena, iba á América,* no se hacen oir dos ó tres sonidos distintos, sino uno solo prolongado, según luego veremos.

por medio de la sinalefa pueden formar una sola sílaba, ó pronunciarse en la unidad de tiempo, vocales que, si pertenecieran á una sola dicción, se pronunciarían en dos ó más unidades de tiempo. Y esto se verifica no sólo en poesía, sino en el lenguaje ordinario, de cuya pronunciación no es lícito al poeta alejarse. De que se sigue que la medida del tiempo en la sinalefa está sujeta á reglas muy diversas de las que dejamos expuestas en el párrafo precedente.

Á la sinalefa se opone el HIATO, que es cuando, concurriendo dos vocales de diversas dicciones, no forman una sola sílaba, sino que permanecen tan separadas las dos dicciones, como si la segunda principiase por una consonante. Estas expresiones, *la hora*, *amado hijo*, *bella obra*, se pronuncian naturalmente con *hiato*, y sería desagradable la sinalefa entre las dicciones que respectivamente las componen. Lo que hace la diéresis en una sola dicción, lo hace en dos el hiato, terminando la primera y principiando la segunda en vocal.

Ante todo, haremos algunas observaciones generales sobre la sinalefa:

1. No se cuenta para nada con la *h* muda. Se miran, por consiguiente, como vocales concurrentes é inmediatas aquéllas entre las cuales interviene sólo este signo, como la *e* y la *u* en *linaje humano*, la *a* y la *í* en *verídica historia*. La *h*

que se pone como señal de aspiración en ciertas interjecciones tampoco embaraza la sinalefa:

Con horrenda traición mi amor pagaron,
y á modo de asesinos: *¡ah infelices!*
(*Quintana.*)

¡Oh España! ¡oh patria! el luto que te cubre.
(*El mismo.*)

¡Oh espíritus eternos, que atrevidos
fuísteis al Hacedor!...
(*D. Nicolás de Moratín.*)

Mas *¡oh infame* remate de tal guerra!
Reina el vencido...
(*Herrera.*)

La vocal de la interjección y la inicial del vocablo siguiente forman aquí por la sinalefa una sola sílaba, no obstante la aspiración del *h*. (Se advierte que en la designación de las sílabas confundidas por la sinalefa ó separadas por el hiato, se prescinde, para mayor brevedad, de las consonantes que contribuyan á formarlas.)

2. Una débil inacentuada que se halla en medio de otras dos vocales, impide que la vocal precedente se junte con ella y con la vocal siguiente, de manera que se pronuncien las tres en una sola sílaba. Ésta es una regla general para todos los casos en que una débil inacentuada vie-

ne en medio de otras vocales, sea que alguna de ellas tenga acento, ó ninguna. Ejemplos: *comercio y agricultura: io* forma una sílaba, *ia* otra; *Sevilla ú Oviedo:* dos sílabas, *a, uo; la hiemal estacion: a, ie; limpio hierro: io, ie; ley eterna: e, ie; rey absoluto: e, ia; doy y consagro: o, ii;* en todos estos casos el sonido de la *i* se acerca algún tanto al de la *y* (1).

(1) No debe imitarse la sinalefa *dii* de Francisco de Rioja, que tal vez emplearía *do* por *doy*, como los poetas de la generación que le precedió.

> Esta piedad...
> la *doy y* consagro á Itálica famosa.

Ni la *eii* de un escritor moderno cuya versificación es casi siempre intachable.

> Brava jornada, dice el *rey, infanzones.*
>
> (*Mora.*)

Ni la *eui* de otro eminente poeta, que ha cuidado mucho de la armonía del verso:

> ¿Le rogarás? El odio no lo quiere,
> aunque lo quiero yo. *¿Le huirás?* Ni aquesto
> lo consiente el amor...
>
> (*Quintana.*)

Para recitar estos versos sin que desaparezca el ritmo, sería menester pronunciar *doiconsagro, reinfanzones, luirás*, contra lo que se observa constantemente en castellano, que es hacer sentir todas las vocales concurrentes, aunque se profieran en

Estaban *muy atentas* los amores,
de pacer olvidadas, escuchando.

(*Garcilaso.*)

Y la *espada y el* arco retorcido
pendían de los hombros...

(*Hermosilla.*)

Como el hacha
el duro *leño hiende...*

(*El mismo.*)

la unidad de tiempo. La práctica está indudablemente á favor de la separación disilábica:

Más fácil es robar al que en las juntas
ose contradecirte, *rey impío*
que á tu pueblo devoras...

(*Hermosilla.*)

Nos dió el sér á los tres: *¡ay infelice!*

(*El mismo.*)

Del bien tras la apariencia nos perdemos
gran número de vates: *soy oscuro,*
si breve intento ser...

(*Martínez de la Rosa.*)

He notado que los versificadores catalanes no escrupulizan juntar en una sílaba vocales separadas por una débil inacentuada, como pudiera probarse con algunos pasajes de Masdeu y de D. J. Antonio Puigblanch; pero no tengo á la mano más que el siguiente de Masdeu en un soneto de su *Arte Poética:*

De sólo verla se *congoja y afrenta.*

Repugna absolutamente á nuestra lengua esta sinalefa *aia.*

Dejaron de *tirarle, y en* profundo
silencio quedó el *campo y Héctor* dijo:

(*El mismo.*)

En derredor los cabos de *su hueste*
reunidos le cercan...

(*El mismo.*)

Pérfido huésped, que mi dulce esposo
me robó...

(*El mismo.*)

3. Cuando la vocal interpuesta es la conjunción *o,* tampoco tiene cabida la sinalefa: la *o* se junta á la vocal que le sigue de un modo semejante á como lo haría la *u:*

El orbe escucha *atónito ó atento...*

(*Lupercio de Argensola.*)

Pero no será bien que sufra y calle
cierto tributo, *censo ó alcabala.*

(*El mismo.*)

Lo que veo y lo que escucho
yo *juzgo, ó estoy* loco,
para las verdades poco,
y para de burlas mucho.

(*Lope de Vega.*)

Leda ó triste, *risueña ó enojada.*

(*Olmedo.*)

Dispútase si forma á los poetas
la *natura ó el* arte...

(*Martínez de la Rosa.*)

Sería sumamente dura una sinalefa como la siguiente de Masdeu:

No vive el hombre sin que *tema ó espere.*

4. La *é* conjunción produce generalmente el efecto de separar las vocales contiguas:

Agora con razón estoy dudando,
pues he de retratarme, dónde ó cómo
me pueda yo estar *viendo é imitando.*
(*Lupercio de Argensola.*)

En sus naves *ocioso é irritado.*
(*Hermosilla.*)

Así Palas *hablaba é imprudente*
Pándaro la creyó...
(*El mismo.*)

Pues á la guerra santa
fueron un tiempo *Francia é Inglaterra.*
(*Lope de Vega.*)

Pero no es del todo inadmisible la sinalefa:

Así Palas *hablaba é inadvertido,*
Fueron un tiempo *Francia é Inglaterra.*

La conjunción *é,* cuando separa las vocales precedente y siguiente, lo hace de diverso modo que la conjunción *ó*. Ésta, remedando á la *ú,* se junta á la vocal que sigue, y la sirve como de consonante: *risueña ó enojada*. Aquélla, al contra-

rio, se agrega á la vocal que precede, como si entre la conjunción y la vocal que sigue mediase una consonante: *ocioso é irritado.*

5. La inmediación de dos vocales semejantes, que daría bastante aspereza al hiato, no perjudica á la suavidad de la sinalefa: *la amada patria; el voluble elemento; gallardo hombre.* Las dos vocales se profieren entonces con un solo aliento ligeramente prolongado, que las hace fáciles á la pronunciación y nada ingratas al oído. La inmediación de tres vocales semejantes desagrada; pero no siempre es posible evitarla:

La *tórna á hablar*, y ella se adelanta.
(*Meléndez.*)

No su *palanca á Arquímedes* le diera,
cual este agente, desquiciar el mundo.
(*Maury.*)

La aspereza subiría de punto si alguna de las vocales llevase acento, como en *va á América.*

6. Es tal la propensión de nuestra lengua á la sinalefa, que no la embaraza la circunstancia de requerir el sentido una pausa entre la vocal en que termina una dicción y la vocal siguiente:

...Hacia el pecho con la diestra
trajo el torcido *nérvio. Y* cuando tuvo
el arco poderoso bien tirante,
la flecha disparó...
(*Hermosilla.*)

Y no sólo no es un obstáculo para la sinalefa el punto final intermedio, sino que no hace excusable omitirla. Y más todavía: entre dos dicciones, pronunciadas por diversos interlocutores en el drama, es tan necesaria la sinalefa, como en boca de una sola persona:

> ¿Vos fuera de casa?—Sí,
> que buscándoos *vengo.—¿Á* mí?
>
> (*Calderón.*)

> ¡El mundo! ¡el *mundo!—Ello* es cierto
> que se ven cosas que pasman.
>
> (*Moratín.*)

> Dadme una *seña.—Esta* mano.—
> ¡Ay, Aurorá *hermosa!—Adios.*
>
> (*Tirso de Molina.*)

El sentido tiene á veces una pausa algo larga entre dos dicciones, y ni aun esto se opone á la sinalefa ó disculpa el omitirla.

> ¡Qué *desengaño!... ¡Y* qué tarde
> viene!...
>
> (*Moratín.*)

La pausa indicada por los puntos suspensivos no impide que las vocales *o, i,* se reduzcan á la unidad de tiempo (1).

(1) No se tenga esto por una regla convencional, porque

Permitidas estas observaciones generales, pasamos á considerar la influencia del acento en la sinalefa.

Pueden encontrarse en ella dos, tres, cuatro, y hasta cinco vocales, sin acento alguno, ó con uno ó dos acentos.

1. Concurriendo dos ó más vocales inacentuadas, es necesaria la sinalefa. (Se supone que no se interponga una débil inacentuada ó alguna de las conjunciones *ó*, *é*.)

lo mismo sucede en todas las lenguas que admiten corrientemente la sinalefa en circunstancias ordinarias:

At ego obviam conabar tibi, *Dave.—Accipe.*

(*Terencio.*)

...Quid mihi lucri est
Te *fallere?—Ergo ausculta.—Hanc* operam tibi dico.

(*El mismo.*)

Eco il *ferro.—A* me il *dona.—Io* 'l *voglio.—O* ferro
trucidator del fratel mio!...

(*Alfieri.*)

Vous croyez être donc aimé d'*elle?—Oui*, parbleu.

(*Molière.*)

Mais quoi!—Je n'entends rien.—Mais...—*Encore?—On* outrage.

(*El mismo.*)

No hay duda que en estas suspensiones el que recita ú oye recitar transporta el tiempo verdadero que el oído percibe, al tiempo legítimo, cuya medida está en la mente. Pero ¿por qué se juzga de la exactitud rítmica por el segundo y no por el primero, en términos que, si se dejase de hacerlo así, el oído mismo reclamaría?

oe: Prisiones son *do el* ambicioso muere.
(*Rioja.*)

ie, eo: Y el que no las *limare ó* las rompiere.
(*El mismo.*)

oae: El muro de Magno *abierto á España.*
(*Moratín.*)

aa, ai, iai: Llorosa al suelo *la inocencia inclina*
su lastimada faz...
(*Meléndez.*)

ioi: ¡En qué *silencio y* majestad caminas,
eu: deidad augusta de la *noche umbrosa!*
(*El mismo.*)

ioa: Sin que jamás el justo *medio alcance.*
(*El mismo.*)

aa: Yo ví correr *la asoladora* guerra
aeu, ai: por *la Europa infeliz...*
(*El mismo.*)

oei: ¡Salud, *héroe inmortal*, salud mil veces!
oe, oa: Su *mano entumecida* ya *no agarra,*
eoa, oe: cual *férreo anillo, el* pomo...
(*Mora.*)

(En *héroe inmortal* y en *férreo anillo* se junta á la sinéresis *oe, eo,* la sinalefa de estos diptongos impropios con las vócales iniciales que siguen.)

iaau, ea: Aquél con *ímpia audacia se adelanta*
ee, oe: al *voluble elemento en* frágil nave.
(*Meléndez.*)

oaeu, *ei:* Del *Nilo á Eufrátes* fértil, *é Istro* frío.
(*Herrera.*)

ioau, *ie:* El *odio á un* tiempo *y el* amor unirse.
(*Quintana.*)

ioau: Del Quinto Carlos el *palacio augusto.*
(*Martínez de la Rosa.*)

Es rara la sinalefa de cinco vocales, de que no tengo presente ejemplo alguno de autor conocido; pero no me parecen inadmisibles las de estos versos:

ioaeu: Del helado *Danubio á Eufrátes* fértil.
...Se sujeta
oe, *ioaeu*, *aa: tímido el indio á Europa armipo-* [*tente.*

Las muestras precedentes manifiestan que es naturalísimo á la sinalefa producir diptongos y triptongos impropios, y aun el juntar á veces cuatro y hasta cinco vocales en la unidad de tiempo, cosa que en una sola dicción no se ve jamás [1].

(1) ¿Por qué, bajo la influencia de la sinalefa, se pronuncian *naturalmente* en la unidad de tiempo combinaciones de sonidos vocales que en una dicción aislada formarían *naturalmente* dos ó más sílabas? No lo sé; pero el hecho es incontestable, y no privativo del castellano, porque lo mismo sucede en italiano, y sucedía, aunque en menor escala, en la lengua latina. *Ea,* por ejemplo, es en latín una combinación natural disi-

Amalgámase en la sinalefa la sílaba final de una dicción con la inicial de otra, y á veces interviene entre las dos dicciones una vocal de las que forman dicción por sí solas, como lo hacen en los ejemplos anteriores la preposición *á*, y en éste de Calderón el verbo auxiliar *he:*

> Aunque el *negocio he ignorado*,

en que tenemos la sinalefa naturalísima *ioei*. Una vez que la débil inacentuada interpuesta embaraza la sinalefa, es evidente que, habiendo vocales de esta especie, deben ocupar los extremos en las combinaciones monosilábicas; v. gr., *ie*, *ai*, *iai*, *ioi*, *eu*, *ioa*, *aeu*, *iaau*, *ioau*, *ioei*, *oaeu*, *ioaeu* (1).

lábica, sin que por eso deje de reducirse constantemente á una sílaba, cuando concurre la *e* final con la *a* inicial, como en *rumore accensus amaro;* lo mismo en otras varias combinaciones.

(1) Esta multiplicidad de vocales en la sinalefa es inconcebible para los franceses y los ingleses. *Malheureuse cacophonie* la llama Voltaire, que juzgaba de las otras lenguas por la índole de la suya. Nuestra pronunciación y la italiana se deslizan ligera y blandamente sobre los sonidos vocales, como la de los ingleses sobre las consonantes de que está erizado su idioma.

Tanto es más fácil y suave la sinalefa, cuanto mayor es la *vocalidad* de las lenguas. En el inglés dominan las articulaciones y la sinalefa repugna al oído, que se deleita, según parece, en los hiatos; al paso que para nosotros la sinalefa, lejos de hacer duro el verso, si se usa con discernimiento, le da sonoridad y llenura. El francés, colocado como en medio de la vocalidad italiana y la volubilidad de las articulaciones anglo-sajo-

2. Concurriendo dos, tres ó más vocales pertenecientes á diversas dicciones, y siendo acentuada aquélla en que termina la primera dicción, tiene cabida naturalmente la sinalefa, como en *pasó á Roma (óa), vió al Papa (ióa), ve á Italia (éai), fué á España (uéae), sometió á Europa (ióaeu).*

Muerte traigo, ó mi furia
se *extinguirá en* la muerte.

(*Mora.*)

Mustafá, á quien inflama
ya el furor, combatido
por su rabia funesta
no atina á dar respuesta.

(*El mismo.*)

Mas qué favor, qué gloria, *qué esperanza.*

(*Martínez de la Rosa.*)

nas, ha transigido entre la sinalefa y el hiato, economizando y casi proscribiendo igualmente uno y otro.

La historia de las lenguas manifiesta, si no me engaño, que cuanto más se alejan de su origen, tanto menos prevalece el hiato. Compárese, por ejemplo, la versificación de Homero con la de los poetas dramáticos atenienses. Gonzalo de Berceo, que versificaba con bastante regularidad, admite á menudo hiatos que los poetas de los siglos posteriores rechazaron:

Siquiera | en preson ó | en lecho yagamos,
todos somos romeos, que camino | andamos.
Poséme | á la sombra de | un árbol fermoso:
pastor que | á su grey daba buena pastura.

Y si *empapé en* su sangre el patrio suelo.
(*El mismo.*)

Osó oponer el ánimo valiente.
(*El mismo.*)

Se heló la risa y se *tornó en* gemido.
(*Quintana.*)

Permaneció hasta el punto en que su lumbre templaba el sol...
(*El Duque de Rivas.*)

(El acento de *hasta* en el verso anterior es tan débil, que se puede considerar como nulo.)

Con *pie indiscreto* y con mirar profano.
(*Mora.*)

Del rango humilde en que *yació agobiado.*
(*El mismo.*)

Y *va á echarle* en el cuello el talabarte.
(*El Duque de Rivas.*)

Y *va á aplaudir,* pero la acción suspende.
(*El mismo.*)

(La semejanza de las tres vocales produce una sinalefa algo dura.)

Desplegó audaz el pardo azor las alas.
Joven pastor *venció á un* jayán soberbio.
Volvió á Eurídice el mísero los ojos.

Son raras las sinalefas parecidas á las de los tres últimos ejemplos, y no tengo á la mano ninguna de autor conocido, pero no creo que las rechace el oído; y aunque en la última se hace algo difícil reducir tantas vocales á la unidad de tiempo, me parece que disonaría mucho más el hiato:

...Olvidado del terrible
fallo volvió | á Eurídice los ojos.

Por de contádo, la interposición de una débil inacentuada ó de la conjunción *ó* impediría la sinalefa:

Las alas desplegó, | y el raudo vuelo
dirige á la alta esfera.
¿La ví? | ¿Ó es engañosa fantasía?

Y la conjunción *é* produce igual efecto, pero agregándose en este caso á la vocal siguiente:

...La espada
levanta ya, | é intrépido acomete.

3. Si el acento está en la última dicción, es varia y á menudo arbitraria la práctica; y aunque la regla general es la sinalefa, hay circunstancias en que suena mejor el hiato. Pero en todas ellas, para que tenga cabida la excepción, es necesario que sea fuerte y lleno el acento. Por ejemplo, en esta frase, *un yerro conduce á otro*, el acento de *otro* es llenísimo, y el hiato entre la preposición y el término se recibe mucho mejor

que la sinalefa; pero si decimos *un yerro conduce á otro yerro,* la sinalefa será más natural que el hiato, porque pasamos rápidamente sobre *otro* para apoyarnos en *yerro,* cuyo acento domina sobre el de la dicción precedente y lo obscurece.

Las principales causas que en el caso de este número hacen preferible el hiato, son dos:

A. La primera es una conexión gramatical estrecha entre el vocablo que precede al acento y el vocablo acentuado. Tal es, sobre todo, la conexión entre dos nombres que contribuyen á formar una expresión sustantiva, como *la | hora, lo | útil, mi amado | hijo, una superficie | árida, el flamígero | Etna.* La conexión del artículo definido con el sustantivo es la más estrecha posible, y por eso en las expresiones *la era, la ira, la hoja, la urna,* nos parecería casi tan violenta la sinalefa, como en las dicciones *faena, caída, ahoga, ahuma,* la sinéresis.

Otro enlace estrechísimo es el de la preposición con el término, como en *estábamos resueltos á | ir, hablábanse á | hurto de sus padres, estaba destinada para | él, contra | ellos nadie se atreve, hasta | eso se nos ha rehusado.*

Las conjunciones *é, ó,* se asemejan en esto á las preposiciones: *piedad é | ira, uno de los dos ó | ambos.*

Con todo, la circunstancia de ser *e* la vocal precedente, suaviza la sinalefa, como en *grande*

hombre, que comunmente hace una frase trisílaba. La semejanza de las vocales contribuye también á que por lo menos se disimule la sinalefa, como en *esta alma*, *gallardo hombre*, pronunciándose las dos vocales como una sola levemente prolongada. En *de él*, *de ella*, se juntan dos *ee*, y por eso en poesía se escribe á menudo *dél*, *della*, *dellos*, etc., como se hizo en prosa y verso en los mejores tiempos del castellano.

B. Pero no hay causa que legitime más el hiato que la circunstancia de hallarse la dicción acentuada al fin de la frase ó del verso. El concurso de ambas circunstancias haría particularmente inaceptable la sinalefa.

Aun en la conversación familiar, la sinalefa de *la urna*, en que pocos harían alto, si oyesen decir «se colocó *la urna* en un mausoleo de mármol,» creo que no dejaría de extrañarse, como un resabio de pronunciación descuidada y vulgar, si se dijese «el mausoleo en que fué colocada *la urna*, era todo de mármol.» De la misma manera, la sinalefa del verso

Venerables despojos *la urna* encierra,

es de aquéllas que pueden y deben de cuando en cuando tolerarse por la situación en que se hallan; pero pocos la disimularían en

Las cenizas del héroe encierra *la urna*.

Así también, aunque la pronunciación natural de *turbia onda* es en cuatro sílabas, no por eso pecaría gravemente el que dijese:

La *turbia onda* revuelve murmurando;

al paso que en fin de verso descontentaría tanto la sinalefa:

Murmurando revuelve la *turbia onda*,

como parecería suave y sonoro el hiato:

Arrastra al roto esquife *turbia* | *onda*.

La sinalefa choca tanto más en *la urna*, *la ira*, *la hoja*, cuanto disloca en cierto modo el acento, asemejando la prolación de estas frases á la de *láurna*, *láira*, *láoja;* lo que sólo en un pasaje obscuro de la construcción gramatical ó rítmica puede pasar sin que el oído reclame.

Veamos cuál es, en los varios casos del número 3, la práctica de los buenos versificadores:

Porque | *hombres* de sus prendas,
pocas veces ó ninguna,
porque los buscan, se ausentan.

(*Calderón.*)

Aun sin el influjo de ninguna de las circunstancias *A*, *B*, es aquí oportuno el hiato por la énfasis que da al sustantivo.

El efecto de la conexión gramatical se ve en los versos siguientes:

Es *su* | *amo* un caballero
de mucho valor y brío.

(*Calderón.*)

Á | *éstos* muerdas y á los otros ladres.

(*Lupercio de Argensola.*)

Y á | *otros* que se precian de leales
con vanos favorcillos entretengas.

(*El mismo.*)

Tal de *lo* | *alto* tempestad deshecha.

(*Maury.*)

Fácilmente pudo haberse dicho *Así de lo alto;* pero se prefirió con razón el hiato, no sólo por la estrechísima ligazón de los dos vocablos, sino porque, como veremos después, el acento de *alto* es de casi tanta importancia para el ritmo como si estuviera á fin de verso: de manera que se puede decir que concurren aquí las dos circunstancias *A*, *B*. Otro tanto sucede en aquel pasaje:

...Ocasión no pierda
el *tono* | *alto* de bajar la cuerda.

(*Maury.*)

¡Oh gran naturaleza!
¡cuán *magnífica* | *eres!*

(*Meléndez.*)

Aquí el esdrújulo que precede al acento da una suavidad extremada al hiato.

De ciervos y *de* | *osos*
y de perros famosos.

(*Mora.*)

Tres mil peones con broquel *y* | *hasta*
cubren las cercanías...

(*El mismo.*)

Con esta detención se facilita
que más y más la estrecha unión *se* | *ate.*

(*El mismo.*)

Cabalmente las frases *de osos, y hasta, se ate,* son de las que se prestarían sin violencia á la sinalefa aun á fin de verso, y con todo no es desapacible el hiato.

Un papel *discreto* | *es*
amigo tan elocuente.

(*Calderón.*)

Guido de *Borgoña* | *es*
caballero tan brioso.

(*El mismo.*)

¿Don Gil de las calzas verdes?—
Y tan verdes *como* | *él.*

(*Tirso.*)

En brazos de mi esposa y de *mi* | *hija.*

(*Mora.*)

Aunque la semejanza de las vocales es circunstancia que desagrada en el hiato, la conexión

estrecha y la posición de las dicciones lo hacen no sólo legítimo, sino casi necesario. Las mismas causas sin el inconveniente de la semejanza de vocales, le dan mucha suavidad y dulzura en estos versos de Maury:

Lo dice á voces á la *ninfa* | *Eco.*
Diosa de juventud, *púdica* | *Hebe.*

En este último, me parece que contribuye también á la suavidad el esdrújulo.

C. La falta de conexión entre el vocablo que precede al acento y el vocablo acentuado, hace natural la sinalefa, siempre que el acento de que se trata no sea final de frase ó verso:

Pues si el fuego se *mira*, *¡oh*, cómo es bello!
y si se *toca*, *¡oh*, qué cruel!...

(*Quintana.*)

...En tí, Jovino,
su dicha ve tu *patria: ella* anhelante
tu auxilio implora...

(*El mismo.*)

Cerca en tanto *conspira ímpio* contrario.

(*Maury.*)

...No el desengaño
hace, *alma* dulce, en el afecto mella.

(*El mismo.*)

¿Pudo, *hombre* inquieto, en frágil edificio
tu frente, al *rayo*, *audaz* sobreponerse?

(*El mismo.*)

Abre tu libro *eterno, alta* maestra.
(*El mismo.*)

...Las aguas fuente
son, *nube, almo* llover, nevar espeso,
y á Egipto, Nilo desatado inundan,
y á la *tierra, hondo* océano circundan.
(*El mismo.*)

Balbuciente *prorrumpe: ¡arduo* momento!
(*El mismo.*)

D. Los versos siguientes muestran el influjo de la posición en la sinalefa:

Por tí la selva y prado
de hojas viste y de flores primavera.
(*Meléndez.*)

La oda sublime entusiasmada canta.
(*Martínez de la Rosa.*)

De Sancha mi sobrina, *la hija* vuestra.
(*Mora.*)

En el estudio del querido esposo
que á ella le pareció de escuela rancia.
(*El mismo.*)

Consolida y ensancha la ventura
del *fiero hijo* del Támesis...
(*El mismo.*)

En el primer ejemplo, favorece mucho á la sinalefa la precedencia de la vocal *e;* pero en los otros es necesaria la posición para hacer pasar

sinalefas como *la oda*, *la hija*, *á ella* y *fiero hijo*.

E. Á veces el concepto ó pasión que se expresa se aviene mejor con la sinalefa, y á veces con el hiato:

Habla, habla: ¿por qué callas? ¿qué recelas?

La celeridad de la sinalefa encarece la instancia.

> *Anda*, | *anda* pesada y lentamente
> la temerosa máquina, que lleva
> de la patria en su seno la ruïna.

El hiato es aquí hasta necesario para la expresión del concepto.

> Y de un *esfuerzo* | *último* se lanza.
>
> (*Maury*.)

La conexión de los dos vocablos hace natural el hiato, y la armonía imitativa lo hace oportunísimo.

> Una parte guardé de tus cabellos,
> Elisa, envueltos en un blanco paño,
> que nunca de mi seno se me apartan.
> Descójolos, y de un dolor tamaño
> enternecerme siento, que *sobre ellos*
> nunca mis ojos de llorar se hartan.
> Con suspiros calientes
> los enjugo del llanto, y de consuno
> cuasi los paso y *cuento* | *uno á* | *uno*.
>
> (*Garcilaso*.)

Los hiatos expresan felizmente la prolija operación de contar los cabellos.

Nótese de paso la sinalefa *sobre ellos* en el último acento del verso, paliada por la semejanza de las vocales *ee*. Son bastante frecuentes las de esta especie en igual posición.

Vese por lo dicho que en el caso que estamos considerando de la concurrencia de dos vocales, la segunda acentuada, la elección entre la sinalefa y el hiato pende de varios pequeños accidentes, que obran á veces en un mismo sentido y á veces en sentidos contrarios. Hay pocas cosas en que brille más una prosodia correcta, ya se aplique á la versificación, ya al lenguaje ordinario. Pero bien se deja conocer que, en una materia sujeta á consideraciones tan minuciosas, ó por mejor decir, á sensaciones tan finas y delicadas, aun la práctica de los más cuidadosos hablistas y versificadores no puede ser siempre uniforme.

4. Cuando concurren dos acentos es mucho más agradable el hiato, v. gr.:

¡Oh *ya* | *isla* católica potente!
(*Herrera.*)

Sólo en los parajes obscuros de la cláusula ó del metro, esto es, cuando el segundo acento no coincide con el fin de la cláusula ó con un acento rítmico necesario, es tolerable la sinalefa; como en estos versos:

¿Qué áspera condición de fiero pecho?

(*Herrera.*)

Ya andan á la sazón esos parajes
escuderos de bien y alegres pajes.

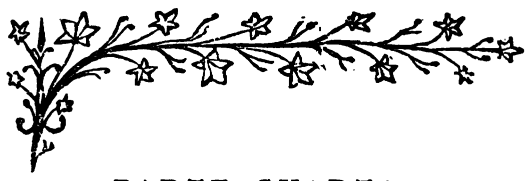
(*Maury.*)

Será alma sin amor ni sentimiento.

(*Quintana.*)

Tales son las principales circunstancias que determinan la sinalefa ó el hiato en los cuatro casos que dejo indicados. Lo que dije de la variedad de prácticas con relación al tercero, se aplica también al cuarto. Y respecto de todo ello no es de desatenderse tampoco el influjo que tienen en la práctica de los poetas la diversidad de doctrinas prosódicas y la pronunciación provincial. Así, Moratín y Hermosilla parecen no emplear sino en rarísimas circunstancias el hiato, que D. José Joaquín de Mora y D. Juan Bautista Maury no escrupulizan admitir á menudo (1).

(1) En materia de hiato, nuestra lengua se aparta de la latina, de la italiana, y, sobre todo, de la francesa. Pero cada idioma tiene su genio. Acaso, en el *fastus et ingenita gravitas* del castellano, hay algo que le hace particularmente adaptable el hiato. Sea de esto lo que fuere, yo creo percibir una suavidad suma en *magnífica eres, ninfa Eco;* y me parece que nadie negará los servicios que puede prestar á un hábil versificador la lentitud del hiato, como la celeridad de la sinalefa, para la énfasis y la armonía imitativa.



PARTE CUARTA.

ARTE MÉTRICA.

§ I.

DEL METRO EN GENERAL.

El METRO, en la lengua castellana, es el razonamiento dividido en tiempos iguales por medio de un orden fijo de acentos, pausas y rimas, con el objeto de agradar al oído. Los acentos y pausas son de necesidad absoluta; la rima falta á veces.

Analicemos, por ejemplo, el metro, en que están compuestos los siguientes versos de Lope de Vega:

Pobre barquilla mía,
vuelve, vuelve la proa,
que presumir de nave
fortunas ocasiona.

¿Á dónde vas perdida?
¿Á dónde, dí, te engolfas?
Que no hay deseos cuerdos
con esperanzas locas.

Como las altas naves,
te apartas animosa
de la vecina tierra,
y al fiero mar te arrojas.

Igual en los peligros,
mayor en las congojas,
pequeña en las defensas,
irritas á las ondas.

Advierte que te llevan
á dar entre las rocas
de la soberbia envidia,
naufragio de las honras.

Cuando por las riberas
andabas costa á costa,
nunca del mar temiste
las iras procelosas.

Verdad es que en la patria
no es la virtud dichosa,
ni se estimó la perla
hasta dejar la concha.

Dirás que muchas barcas,
con el favor en popa,
saliendo desdichadas
volvieron venturosas.

No mires los ejemplos
de las que van y tornan,
que á muchas ha perdido
la dicha de las otras, etc.

1. Á cada séptima sílaba ocurre una PAUSA, esto es, una separación natural de dicciones. Por consiguiente, la séptima sílaba siempre termina dicción. Y de aquí resulta que toda la composición está dividida en pequeñas cláusulas de siete sílabas, cada una de las cuales se llama VERSO.

2. La sexta sílaba de cada verso es necesariamente acentuada.

3. Todos los versos pares terminan en dicciones semejantes. La semejanza consiste en que la vocal acentuada siempre es *o*, y la última vocal siempre es *a*. Esta semejanza de los sonidos finales se llama RIMA.

La rima puede ser de dos modos: CONSONANTE, que es la semejanza de todos los sonidos, tanto vocales como articulados, desde la vocal acentuada inclusive, como entre *orgánica* y *botánica*, *rosa* y *reposa*, *arrebol* y *sol*, *ya* y *está;* y ASONANTE, que es la semejanza de la vocal acentuada y de la vocal llena de la última sílaba, como entre *diosa*, *moras*, *copia*. La rima en los versos anteriores es asonante.

4. Además, los versos precedentes se hallan divididos en ESTROFAS ó grandes cláusulas, mediante la PAUSA MAYOR que el sentido requiere al fin de cada cuarto verso.

El metro, pues, en que está escrita la composición, consta de estrofas de cuatro versos heptasílabos asonantes, con un acento necesario so-

bre la sexta sílaba de cada verso. Como todas las sílabas castellanas son sensiblemente iguales en la duración, ó por lo menos distan más de la razón de 1 á 2 que de la razón de igualdad, y lo poquísimo que sobra á las unas respecto de la unidad de tiempo se compensa fácilmente con lo que falta á las otras, resulta que en este metro se hallan colocadas de tal manera las pausas, acentos y rimas, que percibe el oído espacios de tiempo iguales, marcados por las pausas mayores y menores, por el acento necesario de la sexta sílaba y por la rima asonante.

§ II.

DE LAS PAUSAS.

Fácil es observar que hablando naturalmente solemos gastar más ó menos tiempo en el tránsito de una palabra á otra. Nótese, por ejemplo, la marcha de la pronunciación en este pasaje de Fr. Luis de Granada:

«Un maravilloso privilegio tiene la virtud, que es alcanzarse por ella fuerzas para pasar alegremente por las tribulaciones y miserias, que en esta vida no pueden faltar. Porque sabemos ya que no hay mar en el mundo tan tempestuoso y tan instable, como esta vida es; pues no hay en ella felicidad tan segura, que no esté sujeta á in-

finitas maneras de accidentes y desastres nunca pensados, que á cada hora nos saltean.»

Aquí tenemos PAUSAS de diversas duraciones: la que señalamos con el punto final después de *faltar*, y las pausas menores que ésta, de las cuales hay muchos grados, hasta parar en la que no se distingue del casi imperceptible tránsito de una sílaba á otra en una sola dicción, como entre *la* y *virtud*. Así, después de *vida es* se percibe una suspensión mayor que después de *instable;* y después de *privilegio*, *alegremente*, *vida*, es, aunque leve, bastante perceptible el reposo; al paso que apenas se deja sentir alguno entre *maravilloso* y *privilegio*.

Podemos distinguir de la misma manera varias especies de pausas en cuanto depende del metro. Nótese, por ejemplo, en las dos primeras de las estrofas de Lope de Vega arriba copiadas que la pausa entre *ocasiona* y *á dónde* (versos 4 y 5) es naturalmente mayor que la pausa entre *proa* y *que* (versos 2 y 3), y entre *engolfas* y *que* (versos 6 y 7); que estas dos últimas pausas consumen algo más de tiempo que las que, guiadas por el sentido sólo, debemos hacer entre *mía* y *vuelve* (versos 1 y 2), entre *nave* y *fortunas* (versos 3 y 4), entre *perdida* y *á dónde* (versos 5 y 6), entre *cuerdos* y *con esperanzas* (versos 7 y 8); y que aun en estas últimas pausas pueden percibirse diferencias de más y de menos, porque en la pronun-

ciación ordinaria suele variar el intervalo de dicción á dicción, según es el enlace gramatical que hay entre ellas.

Distinguiremos tres especies de pausas en cuanto dependientes del metro: la *pausa mayor*, que termina estrofa; la *pausa media*, que separa las partes simétricas de una misma estrofa, cuando el metro lo apetece; y la *pausa menor*, que separa en los demás casos un verso de otro.

Es necesario para la perfección del metro que la cantidad ó duración de las pausas métricas coincida con la que damos naturalmente á las pausas gramaticales; mas en una obra larga no se exige la rigorosa observancia de esta regla: antes conviene de cuando en cuando apartarse de ella, para evitar el fastidio de la uniformidad y monotonía.

La coincidencia del final de las estrofas con el de los períodos, ó si un período ocupa dos ó más estrofas, la coincidencia de los finales de éstas con los finales de los grandes miembros ó cláusulas de la sentencia, es la que menos suele dispensarse; particularmente en las estrofas de construcción simétrica y artificiosa, como el soneto y la octava, y en los géneros de poesía que son ó fueron destinados al canto, como la oda, la elegía y el romance lírico.

Si entran muchos períodos en una estrofa de las artificiosas y simétricamente construídas, con-

viene distribuirlos de manera que sus finales coincidan con los de los miembros principales de la estrofa; como en esta hermosa octava de Maury:

> De la fortuna al cielo se querella
> la turba de engañados clamorosa:
> ¡aviso inútil! Adorar en ella
> es condición de nuestra especie ansiosa.
> Como el imán al giro de la estrella,
> mirando el orbe al giro de la diosa,
> un clima y otro clima alza importuno
> votos miles y mil; gracias, ninguno.

De los dos grandes períodos en que se divide el pasaje, ocupan el primero los cuatro primeros versos de la estrofa, y el segundo los otros cuatro.

En la octava siguiente hay cuatro períodos, cada uno de los cuales ocupa un par de versos:

> ¡Ay! de la fe se humilla el atributo
> á las enseñas del infiel Oriente:
> alegres pompas el cristiano luto
> afligen con escándalo insolente.
> ¿Qué tristes parias, qué infeliz tributo,
> indigno, un godo al árabe consiente?
> Llorad, doncellas de Sïón, cautivo
> vuestro pudor del babilonio altivo.

(*El mismo.*)

Agrada también mucho al oído la coinciden-

cia de los finales de las cláusulas en que se divide un período con los finales de las partes simétricas en que se divide la estrofa:

> Niñas graciosas, cuya planta breve
> de Guadalmedina trata la ribera,
> á quienes otra competir no debe
> de cuantas brillan por la zona ibera,
> ni la del Turia con su tez de nieve,
> ni la de Murcia en el danzar ligera,
> y sola en lo garbosa y lo gitana
> rivalizó tal vez la gaditana;
> vosotras, etc.
>
> (*El mismo.*)

Una pausa media (en *ibera*) divide la octava en dos partes iguales; otra (en *ribera*) subdivide la primera mitad en otras dos partes iguales; otra (en *ligera*) hace lo mismo en la segunda mitad; y también hay otra en *nieve*, que subdivide de la misma manera el tercer par de versos. La estructura del pensamiento es representada por la del metro.

Pero la pausa media es de menos rigorosa observancia, y admite mucha más variedad en su distribución. Ya se deja entender que no sólo es inevitable, sino conveniente y aun necesario, que se diversifiquen los cortes de las estrofas; porque cuanto más artificiosas y simétricas sean, tanto más grande es el peligro de incurrir en una empalagosa monotonía, si no se solicita variarlas.

Ni pudiera obtenerse una perpetua uniformidad sin el inconveniente, aún más grave, de violentar la expresión, haciéndola redundante en un miembro, incompleta ú obscura en otro (1).

La pausa menor se contenta con marcar las más pequeñas subdivisiones del razonamiento; pero no se le permite sino de cuando en cuando desunir aquellos grupos naturales que forman como palabras compuestas en que el oído percibe un solo acento lleno. Así es que parece algo violento repartir entre dos versos las frases *fiero Éolo* y *empinada cumbre*, como lo hizo Francisco de la Torre en estos versos:

> Allá se avenga el mar, allá se avengan
> los mal regidos súbditos del *fiero*
> *Éolo* con soberbios navegantes
> que su furor desprecian.
> ¿Viste de la *empinada*
> *cumbre* sacar á Febo la cabeza?

Y sin embargo, no sólo es permitido al poeta, sino que le conviene, y aun le es necesario hacerlo así de cuando en cuando; porque estos cortes, como no se afecten (de lo que tal vez pudiera acusarse á Francisco de la Torre), tienen cierta

(1) En esta parte, los más primorosos artistas que yo conozco son Mora y Maury; pero no sé si me atreva á decir que en el segundo se siente á veces el esfuerzo, y se hace alguna violencia á la expresión, hasta obscurecer el sentido y maltratar la lengua.

novedad y gracia, que se echarían menos en una versificación, cuyas cláusulas estuvieran siempre simétricamente compartidas.

Esta desunión es más grata cuando la segunda parte del grupo ocupa todo el verso siguiente, como en estos heptasílabos:

> Vendrá *la temerosa*
> *desventurada noche;*

ó por lo menos cuando termina junto con uno de los miembros métricos del verso, como en aquél de Herrera:

> Cubrirá de ostro asirio *un estimado*
> *y rico manto* el cuerpo bello y puro.

Cuanto más familiar es el estilo de la composición, menos se escrupuliza colocar una pausa menor en medio de una cláusula gramatical, y nada ocurre más á menudo en nuestras comedias que pasajes en que el adjetivo está separado del sustantivo por la pausa menor; de manera que en ésta no se exige indispensablemente otra cosa sino que el final de verso coincida con final de dicción. Mas esta dicción debe ser acentuada. Aun las palabras que por su conexión gramatical con lo que sigue tienen un acento apenas sensible, son poco á propósito para terminar el verso: colocadas en esta situación, la pausa con que debe señalarse el tránsito de un verso á otro pa-

rece estar en contradicción con el sentido, que no pide allí intervalo alguno. Y sin embargo, se toleran algunas veces estas pausas forzadas:

> Digo que me ha parecido
> tan bien, Clara hermosa, *que*
> ha de pesarte algún día
> que me parezca tan bien.
>
> (*Calderón.*)

Esta práctica es un remedo de aquellos ligeros embarazos y suspensiones que ocurren á menudo cuando hablamos, y que diferencian casi siempre el razonamiento extemporáneo del estudiado. Así es que, empleada una que otra vez, no carece de gracia, sobre todo en el estilo familiar, que debe ser un trasunto de la conversación ordinaria.

Como lo que produce la debilidad ó evanecencia del acento es la conexión gramatical entre las palabras, se sigue que, cuando por alguna causa independiente del metro se suspende esta conexión, la palabra que sin eso fuera inacentuada, se acentúa. La llamada conjunción *que*, por ejemplo, es de las palabras que en el uso ordinario carecen absolutamente de acento. Y con todo, si, al enunciar un pensamiento, corto el hilo de lo que voy á decir y me detengo en esta palabra, naturalmente la alargo un poco; lo que basta para darle el valor de acentuada, sin embargo de

que no se esfuerce la voz ni se haga más agudo el tono:

> Escucha, Don Juan, sabrás.—
> ¿Qué he de saber? Que eres falsa,
> que me abandonaste, *que*...
> Ya lo sé; no digas nada.
>
> (*Moratín.*)

Es una propiedad de las pausas el hacer en cierto modo indiferentes al metro las sílabas que se siguen al último acento. Porque si la dicción final es aguda debiendo ser grave, se suple por medio de la pausa lo que falta á la medida cabal; y si, por el contrario, la dicción, en vez de grave, es esdrújula, lo que sobra á la medida se embebe en la pausa. En todas las especies de verso, el grave, es decir, el que termina en dicción grave, se mira como el tipo. El agudo y el esdrújulo se desvían algo de la forma típica; pero estas pequeñas diferencias casi desaparecen en la pausa.

Contaremos, pues, el número de las sílabas en cada especie de verso por las que corresponden al grave, ó lo que es lo mismo, por las que hay hasta el último acento. añadiendo una más; y contaremos de este modo, sin embargo de que verdaderamente no se siga al último acento sílaba alguna, como sucede en los versos agudos, ó de que se le siga más de una sílaba, como se verifica en los versos esdrújulos. Por consiguiente,

son versos de una misma especie estos tres de Quintana:

> Hoy sola y mísera
> me ves llorando
> á par de tí.

Y todos tres se consideran como de cinco sílabas, aunque el primero tiene en realidad seis y el tercero cuatro.

Según el número de sílabas que corresponde en cada especie al verso grave, llamamos á los de cuatro sílabas *tetrasílabos;* á los de cinco, *pentasílabos;* á los de seis, *hexasílabos;* á los de siete, *heptasílabos;* á los de ocho, *octosílabos;* á los de nueve, *enneasílabos;* á los de diez, *decasílabos;* á los de once, *endecasílabos;* á los de doce, *dodecasílabos*.

He dicho que las sílabas que siguen al último acento son *en cierto modo* indiferentes al metro; porque en realidad no lo son del todo. Aunque por existir ó no las tales sílabas el verso no varía de especie, con todo eso, la regla general es que todos los versos de una misma especie, en una misma composición, sean constantemente graves, agudos ó esdrújulos; ó que alterne una forma con otra según leyes fijas, que el poeta se impone al principio, y de que luego no se le permite apartarse.

Así en la oda *Á los Colegiales de San Clemente*

de Bolonia, la estrofa empleada por D. Leandro Fernández de Moratín se compone de siete versos, el primero, segundo, cuarto, quinto y sexto, heptasílabos graves; el tercero y séptimo, endecasílabos agudos:

¿Por qué con falsa risa
me preguntáis, amigos,
el número de lustros que cumplí;
y en la duda indecisa
citáis para testigos
los que huyeron aprisa
crespos cabellos que en mi frente ví?

La estrofa en que el mismo autor compuso la oda á la memoria de D. José Antonio Conde, consta de seis heptasílabos todos graves, excepto el quinto, que es siempre esdrújulo:

¿Te vas, mi dulce amigo,
la luz huyendo al día?
¡Te vas, y no conmigo!
¡Y de la tumba fría
en el estrecho límite
mudo tu cuerpo está!

Todas las estrofas de una y otra composición presentan la misma serie de finales graves y agudos ó esdrújulos, como de versos y rimas.

Hay, sin embargo, ciertos metros y ciertos géneros de composición en que se concede al poeta mezclar á su arbitrio los versos graves, agudos

y esdrújulos, y particularmente los dos primeros. Ni ha sido uniforme en esta parte la práctica de los poetas castellanos en diferentes épocas, como después veremos (1).

Se permite, además, emplear alguna vez como graves, á fin de verso, las dicciones que terminan en diptongo acentuado ó triptongo, si el acento no está sobre la última vocal; como *grey, voy, amais, fragüeis:*

Si estuviera despacio escribiría,
como hizo Horacio Flaco á los Pisones:
á los aficionados á poesía
dedicara mis útiles lecciones:
con lógica sagaz demostraría
lo que va de naciones á naciones;
probara lo que va de ayer á *hoy;*
pero no tengo tiempo como *soy.*

(*Mora.*)

Esta licencia se concede de mejor grado cuando el tono de la composición es familiar y festivo (2); bien que entonces hasta las dicciones que

(1) D. Nicolás de Moratín y sus contemporáneos no usaban mezclar los finales esdrújulos con los graves arbitrariamente; licencia que se ha frecuentado mucho de poco tiempo acá.

(2) Los italianos son en esto más libres que nosotros; y Tasso mismo, que en su magnífica octava jamás termina el verso en vocal aguda, no se desdeña de interpolar en ellas rimas en *ái, éi, ói, úi.*

tienen el acento sobre la postrera vocal, se sustituyen impunemente al final grave:

> ¿Y qué diré del escritor *venal*
> que á cualquier opinión su pluma arrienda?
> Para memorialista de *portal*,
> fáltale sólo el rótulo y la tienda.
> ¡Oh Apolo! no es tu numen *celestial*,
> aunque por hijo tuyo se nos venda,
> quien inspira á ese cínico Proteo,
> que al mismo Lucifer dirá: *Laus Deo.*
>
> (*Bretón de los Herreros.*)

Las dicciones que terminan en dos vocales llenas inacentuadas seguidas ó no de consonante son, según lo dicho antes, naturalmente esdrújulas, sin embargo de que nuestros poetas, con la mira de hacer más lleno y substancioso el verso, las usan mucho más á menudo como graves, haciendo de las dos vocales un diptongo impropio. Pudiera, pues, el poeta emplearlas á fin de verso como graves, ó como esdrújulas según el metro en que se propusiese escribir. *Purpúreo* es grave en esta copla de D. Nicolás de Moratín:

> Allí la blanca rosa,
> allí el clavel purpúreo
> y el lirio azul formaban
> paraíso segundo.

Y no pecaría contra la prosodia el que componiendo en esdrújulos digese:



Lleva en sus alas Céfiro
esencias aromáticas,
ya de clavel purpúreo,
ya de azucena cándida (1).

§ III.

DEL RITMO Y DE LOS ACENTOS.

La distribución regular de los acentos da á cada especie de verso cierto aire y marcha característica, que se llama RITMO.

Esta palabra tiene dos sentidos, uno general y otro específico. RITMO, en su sentido general, significa una simetría de tiempos, señalada por accidentes perceptibles al oído. De cualquier modo que se forme esta simetría ó con cualesquiera accidentes que se haga sensible, no puede haber sistema alguno de versificación sin ella. *Ritmo*, en esta acepción, es lo mismo que *metro*.

Pero en un sentido específico (que es en el que vamos á considerarlo) el RITMO es la división del verso en partecillas de una duración fija, señala-

(1) Los italianos llevan en esto la libertad hasta el punto de disolver diptongos propios para formar dicciones esdrújulas; así Monti, en una composición en que alternan los versos esdrújulos con los graves, ha dicho:

Taccio la fe, la publica
utilità, gli onori,
dover, giustizia e *patria*
prezzo d'infami ardori.

das por algún accidente perceptible al oído. En castellano (y según creo, en todas las lenguas de la Europa moderna), este accidente es el acento. Los acentos que hacen este oficio en el verso, se llaman *rítmicos*.

Examinemos por vía de ejemplo el ritmo del verso decasílabo de la siguiente copla ó estrofa de Iriarte:

> De sus híjos la tórpe avutárda
> el pesádo volár conocía:
> deseába sacár una cría
> más ligéra, aunque fuése bastárda.

Observemos de paso que la estrofa es de cuatro versos, todos decasílabos; que el cuarto verso de la estrofa rima con el primero, y el tercero con el segundo; y que la rima es consonante, porque abraza todos los sonidos, así vocales como articulados, que en las dicciones finales vienen desde la vocal acentuada inclusive.

Pero lo que se trata de notar particularmente es que cada verso tiene tres acentos necesarios sobre la tercera, la sexta y la novena sílaba, por cuyo medio se divide en partes iguales trisílabas:

> De sus hí | jos la tór | pe avutár | da
> el pesá | do volár | conocí | a:
> deseá | ba sacár | una crí | a
> más ligér | a aunque fué | se bastár | da.

Esta distribución de los acentos es lo que forma aquí el ritmo.

Hemos visto que en la estrofa precedente el ritmo divide el verso en partecillas trisílabas acentuadas sobre la tercera sílaba. Las llamaremos CLÁUSULAS RÍTMICAS. Podemos también llamarlas PIES, que era el nombre que daban los griegos y latinos á las cláusulas rítmicas de sus versos; pero esta denominación tiene además otro valor en castellano, significando los versos de que se compone cada estrofa; y en este sentido, se dice que el soneto consta de catorce pies, la sextina de seis, etc.

Todas las cláusulas rítmicas que se usan en la versificación castellana son disílabas ó trisílabas.

Las cláusulas rítmicas disílabas ó están acentuadas sobre la primera sílaba, y entonces el ritmo se llama TROCÁICO, como en este verso octosílabo:

> Dime, pues, pastor garrido;
> Díme | pués pas | tór ga | rrído;

ó están acentuadas sobre la segunda sílaba, y se llama YÁMBICO el ritmo, como en este verso heptasílabo:

> ¿A dónde vas perdida?
> A dón | de vás | perdí | da.

De la misma manera, las cláusulas rítmicas trisílabas pueden estar acentuadas sobre la pri-

mera, segunda ó tercera sílaba. Si sobre la primera, el ritmo se llama DACTÍLICO; si sobre la segunda, ANFIBRÁQUICO; si sobre la tercera, ANAPÉSTICO. Dactílico es el siguiente verso endecasílabo de Moratín:

Suban al cerco de Olimpo luciente.
Súban al | cérco de O | límpo lu | ciénte.

El siguiente dodecasílabo de Juan de Mena es anfibráquico:

Con crines tendidos arder los cometas.
Con crínes | tendídos | ardér los | cométas.

Y en fin, los decasílabos de la estrofa de Iriarte arriba citada son anapésticos:

De sus hí | jos la tór | pe avutár | da.

Las cinco denominaciones que hemos dado á las diferentes especies de ritmo, no significan lo mismo en nuestro sistema métrico que en el griego y el latino, de donde las hemos tomado, pues en éstos no era acentual el ritmo, como lo es en el nuestro. Pero si se prescinde de esta diferencia fundamental, no dejará de hallarse bastante analogía, por lo que hace á la estructura, entre las cláusulas rítmicas de los antiguos y las nuestras. Daban ellos á las suyas, fuera de otros títulos que no son aplicables á la versificación castellana, los de yambos, troqueos, dáctilos, anfibra-

cos y anapestos, según la varia combinación de largas y breves en las cláusulas; y nosotros, atendiendo á la posición del acento, podemos dar á las nuestras estas mismas denominaciones. *Campo* será, pues, un TROQUEO; *pastor,* un YAMBO; *lágrima,* un DÁCTILO; *Olimpo,* un ANFÍBRACO; *pedestal,* un ANAPESTO. Estos términos han sido ya adoptados en otras lenguas modernas, en el sentido puramente acentual que acabo de asignarles.

No es necesario que el principio y el fin de una cláusula rítmica concurran con el principio y el fin de las dicciones; pues ya hemos visto que el verso

De sus hijos la torpe avutarda,

consta de los tres anapestos *de sus hi-jos la tór-pe avutár-da.* El último acento del verso pertenece siempre y esencialmente á la última cláusula rítmica, que en los versos trocáicos, anfibráquicos y dactílicos puede estar incompleta. Por ejemplo:

Yá los | cámpos | órna a | bril.
Derráma | su páli | da lúz.
Hínche los | áires ce | léste armo | nía.
Se óye á lo | léjos tre | méndo fra | gór.

El primer verso es trocáico, pero falta en la cuarta cláusula la sílaba inacentuada, y de grave que debería ser, se vuelve agudo. En el segundo, que es anfibráquico, falta para completar

la tercera cláusula una sílaba inacentuada; y el verso, en vez de grave, es agudo, como el anterior. El tercer verso es dactílico, pero el cuarto dáctilo está incompleto, porque le falta la tercera sílaba; y el verso, en vez de esdrújulo, es grave. Finalmente, en el cuarto verso, que también es dactílico, faltan al último dáctilo las dos sílabas inacentuadas; y el verso, en lugar de esdrújulo, es agudo.

Por el contrario, en el yámbico y en el anapéstico pueden sobrar una ó dos sílabas inacentuadas; en el trocáico y anfibráquico, una:

> A dón | de vás | perdí | da.
> Suspír | a el blán | do cé | firo.
> Sacudién | do las sél | vas el á | brego
> Tiénde el | mánto | nóche | lóbre | ga.
> El nído | desiérto | de míser | a tórto | la.

Cada uno de nuestros cinco ritmos tiene un carácter ó expresión peculiar, como lo notará sin duda todo aquél á quien la naturaleza haya dotado de un oído sensible á los accidentes de la armonía en el lenguaje. En el ritmo trocáico y el anfibráquico, se percibe algo de reposado y grave; el yámbico y el anapéstico son animados y vivos; el dactílico se mueve como á saltos, y con todo eso carece de la energía del yámbico y de la rápida ligereza del anapéstico, en los cuales la movilidad es más uniforme y continua.

Y sin embargo, en una sílaba más ó menos al principio del verso puede consistir toda la diferencia entre el yámbico y el trocáico, entre el dactílico y el anfibráquico, entre el anfibráquico y el anapéstico:

Sobér | bia al már | te arró | jas.
Cuán so | bérbia al | már te a | rrójas.
Nído de | siérto de | mísera | tórtola.
El nído | desiérto | de míser | a tórto | la.
En el ní | do desiér | to de mí | sera tór | tola.

Pero los versos no se conforman siempre á los tipos rítmicos de que acabo de dar ejemplos. Dificultosísimo hubiera sido continuar en una composición algo larga la alternativa precisa de acentuadas é inacentuadas que constituye los ritmos trocáico y yámbico; y, lo que es peor, esa misma alternativa, al cabo de pocas líneas, se nos haría insoportablemente monótona y fastidiosa. De aquí es que en los versos trocáicos y yámbicos que no pasan de ocho sílabas y que no se destinan al canto, no se somete el poeta á la necesidad de otro acento que el de la cláusula final, y acentúa las otras como quiere; de que resultan unas veces acentos rítmicos, esto es, colocados en las sílabas impares de los versos trocáicos y en las sílabas pares de los yámbicos, y otras veces acentos accidentales ó *antirrítmicos*,

esto es, colocados en los parajes del verso que no piden acento. Por ejemplo:

> Saliendo del colmenar,
> dijo al cuclillo la abeja:
> Calla, porque no me deja
> tu ingrata voz trabajar.
> No hay ave tan fastidiosa
> en el cantar como tú:
> cucú, cucú y más cucú,
> y siempre una misma cosa.

En estas dos estrofas de versos trocáicos, no hay más acentos rítmicos, bien caracterizados, que los de las cláusulas finales, y los de las dicciones *dijo*, *calla* y *misma*.

Fácil es ver que los versos en que no se pide más acento que el de la cláusula final, no tienen apariencia alguna de ritmo, si se considera cada uno de por sí. Para que se perciba ritmo, es necesario oir una serie de versos, porque sólo entonces se hace sentir la recurrencia de un acento á espacios iguales de tiempo.

Hay especies de verso en que no se exigen *necesariamente* más acentos rítmicos que los de las cláusulas finales, y también las hay en que no se dispensa ninguno, como lo veremos á su tiempo. Pero aun en aquellos versos en que se concede alguna libertad al poeta, la estructura más grata es la que resulta de la distribución rítmica de los acentos; y así vemos que los buenos versificado-

res, guiados por un instinto feliz, recurren á menudo á ella para dar suavidad á sus versos, empleando unas veces unos acentos rítmicos y otras otros, y combinando de este modo el encanto de la armonía con el halago de la variedad, que no es menos grato y necesario. En prueba de la importancia del ritmo, aun en las especies de verso en que parece más libre el poeta para distribuir como quiera los acentes, examínense las odas de Lope de Vega *A la barquilla*, y se verá la parte que tiene la observancia del ritmo en la dulzura del verso. La que empieza

Pobre barquilla mía,

consta de ciento veintiocho versos: los veintinueve son perfectamente rítmicos, es decir, tienen acentuadas todas las sílabas pares:

A dónde vás perdída,
Al fiéro már te arrójas;

cincuenta llevan acentos rítmicos en la segunda y sexta:

Te apártas animósa,
Naufrágio de las hónras;

treinta y ocho en la cuarta y sexta:

Ni se estimó la pérla
Hasta dejár la cóncha;

y no llegan á doce los que no tienen más acento rítmico que el necesario de la sexta:

> Vuelve, vuelve la próa,
> Verdad es que en la pátria.

Exceptuando este pequeño número de versos, toda la composición es cantable.

En los ritmos trisílabos, se dispensan mucho menos los acentos rítmicos, sobre todo si la composición es breve y se destina al canto.

Podemos, pues, dividir los acentos del verso en rítmicos y accidentales ó antirrítmicos, y de los rítmicos ya hemos visto que unos son necesarios y otros no. Los necesarios son esenciales; sin ellos no hay verso. Los rítmicos que no son necesarios, hacen más suave la cadencia. Los accidentales la hacen más varia.

Rigorosamente se llama *cadencia* la modulación, cualquiera que sea, que resulta de la colocación de los acentos y las pausas. El ritmo regla los acentos; y considerada la cadencia bajo este solo aspecto, no se diferencia del ritmo.

Los acentos forman el ritmo, y el ritmo influye á su vez en los acentos: éste es un punto que merece estudiarse para comprender el mecanismo de la versificación.

Los acentos que forman el ritmo son aquéllos que, por esta causa, he llamado rítmicos. Y desde luego es evidente que no satisfarán á las con-

diciones del ritmo las sílabas inacentuadas que se coloquen en parajes de verso donde es *necesario* el acento. Carecen, por tanto, de ritmo, y no son versos legítimos estos endecasílabos de Boscán:

> Dando nuevas de *mi* desasosiego.
> El alto cielo *que en* sus *mo*vimientos.

En el primero, debe estar acentuada la sexta sílaba, y el posesivo *mi*, que la ocupa, no tiene acento; en el segundo, se exige ó que lo tenga la sexta sílaba *que en*, ó que lo tenga (además de la cuarta *cié*) la octava *mo*, y ninguna de las dos lo tiene.

Tampoco hacen verdadero ritmo los acentos demasiado débiles, como el de *bajo* en el primero de estos versos de Meléndez:

> El que ora, *bajo* el esplendente cielo,
> abrumado de afán siente y no admira.

La tenuidad del acento en la primera sílaba de la preposición *bajo*, que es la cuarta del verso, hace flojísimo este endecasílabo, en que se exige de necesidad para el ritmo la acentuación de la cuarta.

En general, son insuficientes los acentos de todas las preposiciones que tienen alguno, como *contra*, *para;* los de los demostrativos *este*, *ese aquel*, cuando preceden inmediatamente á un

nombre, formando frase sustantiva con él; los artículos indefinidos; los adverbios monosílabos que inmediatamente preceden á la palabra ó frase que modifican; v. gr., «*bien* alojado,» «*mal* vestido,» «*más* tarde,» «*muy* temprano,» «*tan* á deshoras,» etc. Por la observación atenta, empleada en la lectura y recitación de los versos, podrá cualquiera llenar esta enumeración, probablemente incompleta.

Si los acentos en determinados parajes son condiciones indispensables del ritmo y esencialmente lo forman, los accidentales ó antirrítmicos pueden producir un efecto contrario. *Honor*, por ejemplo, tiene de suyo un acento bastante lleno, pero que formando frase sustantiva en *honor patrio*, se convierte en una apoyatura lánguida y fugitiva, que no dejaría contento al oído en la sexta de este endecasílabo:

Los timbres del *honor patrio* deslustra.

El acento verdadero de esta frase es el de *patrio;* él solo es el que puede satisfacer cumplidamente al ritmo:

¿Qué es ya del *honor patrio* y de la gloria?

Es menester que los acentos accidentales, si por naturaleza son fuertes y enfáticos, no procedan inmediatamente á los rítmicos necesarios, porque entonces el acento accidental pugnaría,



por decirlo así, con el rítmico, y sería laboriosa y dura la cadencia. Tal es el efecto que en este verso heptasílabo,

> Mis ruegos, cruél, óye,

produciría la acentuación natural de *cruél*, vocativo enfático, que sólo tiene un debilísimo enlace gramatical con *óye*. Por el contrario, en el verso de Iriarte,

> Á qué animal dió el cielo,

el acento de *dió* se atenúa no sólo por la sinalefa de *dió* con la voz inacentuada *el*, sino por la conexión de este verbo con el sujeto *el cielo;* degenerando de este modo en una apoyatura suave, que, sin perjudicar al ritmo, hace llena y sonora la cláusula.

El ritmo, á su vez, influye en los acentos, dándoles la plenitud competente, cuando no son excesivamente débiles. Produce este efecto en dos casos:

1.° En una frase sustantiva, el acento ó acentos debilitados por la posición recobran toda su fuerza si el acento dominante es de los necesarios para el ritmo. Nada es más perfecto que el de estos endecasílabos de Meléndez:

> Hiende las olas espumosas y huye.
> Á su benigno omnipotente imperio.

Los dos acentos de *ólas espumósas* y los tres de *benigno omnipoténte império*, son todos necesarios y todos figuran suficientemente en el ritmo; lo que no sucede en

Hiende las espumosas olas y huye,

donde, aunque el acento *ólas* es rítmico, no es de los necesarios; y menos todavía en

Bullía la süave aura en la selva,

donde el acento de *áura* no es necesario ni rítmico.

No ignoro que en las obras de los más expertos versificadores se encuentran versos semejantes á éstos, y que el introducirlos de cuando en cuando hasta puede ser conveniente para que la constante regularidad y llenura del ritmo no produzca el fastidio de la monotonía; pero nadie negará que es menester economizarlos, y que no pueden citarse como tipos de una cadencia normal y perfecta.

2.° Donde tiene más influencia el ritmo, es en el acento final del verso. En este paraje, los acentos debilitados se extrañan menos, y aun los acentos de suyo débiles se disimulan, porque les favorece la pausa que sigue:

Y se avergonzará de la *mezquina*
fama que anheló un día torpemente.
(*Mora.*)

Narcótico eficaz y activo, *cón que*
abra la mano, caiga el libro, y ronque.
(*El mismo.*)

Con y *que* son naturalmente inacentuados; pero, aun en conversación familiar, juntándose las dos palabras, forman como una sola, con un acento débil en la primera sílaba, el cual, tomando cuerpo bajo la influencia del ritmo y de la pausa, deja satisfecho el oído.

Otras muchas observaciones pudieran hacerse sobre esta materia; pero la atenta lectura de los poetas las sugerirá fácilmente (1).

§ IV.

DE LA CESURA.

En muchas especies de versos largos, es necesaria una pequeña pausa ó descanso natural en un paraje determinado del verso; esta pausa se llama propiamente *cesura*, y divide el verso en dos porciones. Si éstas son iguales se llaman *hemistiquios*, como sucede cuando, por ejemplo, consta el verso de cuatro cláusulas, y la cesura se halla entre la segunda y tercera; aunque otros dan indiferentemente este nombre á los dos

(1) Véase el Apéndice VIII.

miembros en que la cesura parte el verso, sean iguales ó desiguales.

No debe confundirse la cesura con la pausa propiamente dicha, porque si tuviese todos los caracteres de ésta, cada hemistiquio sería verdaderamente un verso completo. Entre la pausa y la cesura hay esta diferencia: que la primera permite el hiato y no la sinalefa, y la segunda, por el contrario, da lugar á la sinalefa y repugna el hiato. Por ejemplo, en la octava siguiente de Garcilaso:

> ¿Ves el furor del animoso viento
> embravecido en la fragosa sierra
> que los antiguos robles ciento á ciento
> y los pinos altísimos atierra,
> y de tanto destrozo aún no contento
> al espantoso mar mueve la guerra?
> Pequeña es esta furia comparada
> á la de Filis con Alcino airada;

no hay sinalefa entre el primero y segundo verso, ni entre el tercero y cuarto, ni entre el cuarto y quinto, ni entre el quinto y sexto, ni entre el séptimo y octavo, sin embargo de concurrir dos vocales. Lo contrario sucede en la cesura. Las leyes del metro piden una después de *embravecido*, en el segundo verso de esta octava, y sin embargo, se comete la sinalefa *doen*, y no se podría sufrir el hiato:

Embravecido | en la umbrosa sierra.

La cesura exige, aún más necesariamente que la pausa menor, que la dicción anterior tenga un acento natural lleno y fuerte; por lo que apenas sería tolerable este verso:

Forceja *contra* la corriente en vano,

como el antes citado de Meléndez:

El que ora *bajo* el esplendente cielo.

El sentido requiere que se pase rápidamente por estas dos dicciones *contra* y *bajo*, y se atenúe su acento, lo que pugna con la estructura del verso, que pide un descanso natural después de ellas.

Otra diferencia entre la cesura y la pausa es el no ser indiferente á la primera el número de sílabas que sigan al acento, porque el intervalo de tiempo que se consume en ella no es bastante grande para embeber las que sobran ó suplir las que faltan. Por ejemplo, *Inés* y *Flérida* podrían, sin quebrantar la medida, sustituirse á *Filis* en el final del verso:

Para aplacar la cólera de Filis;

al paso que si en el último verso de la octava anterior,

Á la de Filis | con Alcino airada,

ponemos *Inés* ó *Flérida* en lugar de *Filis*, el verso constará en el primer caso de sólo diez sílabas, y en el segundo, de doce; en aquél tendrá una sílaba de menos, y en éste de más, para la medida legítima, sin que sea dado á la cesura suplir ó embeber lo que falta ó sobra.

Pero, aun conservando el verso el número de sílabas y el ritmo que le corresponden, no es indiferente que el primer hemistiquio termine en dicción aguda, grave ó esdrújula. En el verso sáfico, por ejemplo, el primer hemistiquio es necesariamente grave:

Huésped eterno | del abril florido;

y en el endecasílabo heróico puede ser agudo ó grave, pero no esdrújulo:

¡Oh de ambición | y de miseria ejemplo!
(*Olmedo.*)

Entre el rebaño | mal segura pace.
(*El mismo.*)

Pero estos accidentes de la cesura pertenecen á las varias especies de versos; asunto de que trataremos luego.

Lo que se ha dicho acerca de la pausa y de la cesura, nos da un criterio seguro para discernir si en una serie de palabras ajustadas á cierta medida hay uno ó más versos. Nadie dirá que la

unidad del verso dependa de que, por un capricho del poeta ó del uso, se escriban en una sola línea palabras que formen cierto número de sílabas y ofrezcan cierta cadencia. Es preciso ver si en las breves suspensiones ó reposos que la medida exija, hay pausa ó cesura: donde hay verdadera *pausa*, es decir, donde todo hiato es permitido, y no se consiente jamás sinalefa, y es indiferente para el ritmo que el final sea grave, agudo ó esdrújulo, se pasa de un verso á otro.

§ V.

DE LAS DIFERENTES ESPECIES DE VERSO.

Determinados los lugares de la pausa menor y de los acentos (que es lo mismo que decir el número de sílabas y el ritmo), quedan determinadas las diferentes especies de verso. Las enumeraremos, principiando por las de ritmo trocáico.

El verso *trocáico* más largo que se conoce en nuestra lengua es el octosílabo. Bajo su forma típica tiene cuatro acentos: en la 1.ª, 3.ª, 5.ª y 7.ª sílaba:

Bráma, búfa, escárba, huéle.

Pero uno solo de estos acentos rítmicos es necesario, el de la 4.ª cláusula ó 7.ª sílaba.

1 Ya tu familia gozosa
2 se prepara, amado padre,
3 á solemnizar la fiesta
4 de tus felices natales.
5 Yo el primero de tus hijos,
6 también primero en lo amante,
7 hoy lo mucho que te debo
8 con algo quiero pagarte.
9 Oye, pues, los tiernos votos, etc.

(*Heredia.*)

En el cuarto, sexto y octavo verso, no hay más acento rítmico que el necesario de la 7.ª sílaba; en el primero, hay además un acento rítmico sobre la 1.ª; en el tercero, sobre la 5.ª; en el segundo, sobre la 3.ª y 5.ª; en el quinto y séptimo, sobre la 1.ª y 3.ª; en el noveno, que es perfectamente rítmico, sobre la 1.ª, 3.ª y 5.ª

Para que los trocáicos octosílabos sean musicales y cantables, deben tener acentuada la 3.ª, como la tienen el segundo, quinto, séptimo y noveno de los anteriores (1).

(1) En castellano se tiene poco cuidado de ajustar los octosílabos á esta regla, de que son observantísimos los italianos:

Giá di Zéfiro al giocondo
susurráre erasi desta
primavéra, ed il crin biondo
si acconciáva e l'aurea vesta.

(*Pignotti.*)

Los italianos no conocen verso octosílabo reducido, como el

El verso de seis sílabas pudiera prestarse fácilmente al ritmo trocáico. No conozco, sin embargo, ninguna composición en que el hexasílabo no tenga una cadencia incierta, fluctuando entre la anfibráquica, que acentúa la segunda y la quinta, y la trocáica, que se apoya en las sílabas impares. Así en estos versos de Espronceda:

1 Mágico embeléso,
2 cántico ideál
3 que en los áires vága,
4 y en sonóras ráfagas
5 aumentándo vá;
6 sórdo acénto lúgubre,
7 éco sepulcrál;
8 músicas lejánas;
9 de enlutádo párche
10 redóble monótono;
11 cercáno huracán,
12 que apénas la cópa
13 del árbol menéa;
14 y bramándo está, etc.,

es trocáico el ritmo de los versos 1, 2, 7, 8, acentuados en la primera y en la quinta; el de los versos, 3, 4, 5, 9, 14, acentuados en la tercera

nuestro, á la acentuación de la séptima sílaba, muy á propósito, sin duda, para el drama, y para el estilo llano del *romance*, en que se asocia con el asonante; pero poco adaptable á los tonos altos de la lira, y mucho menos á la grande epopeya.

y la quinta; y el verso 6, en que todas las sílabas impares están acentuadas; pero en el verso 10 pasa el poeta al ritmo anfibráquico, que se sostiene en los versos 11, 12 y 13, apoyándose en la segunda y la quinta. Se puede citar como ejemplo de una composición entera en hexasílabos puramente trocáicos el himno latino á la Virgen Santísima:

Ave maris stella,
Dei mater alma, etc. (1).

El *trocáico tetrasílabo* tiene bajo su forma típica dos acentos rítmicos sobre la 1.ª y 3.ª; pero de éstos sólo el segundo es necesario:

A una mona
muy taimada
dijo un día
cierta urraca:
Si vinieras
á mi estancia,
¡qué de cosas
te enseñara!

(*Iriarte.*)

Son perfectamente rítmicos los versos tercero, cuarto y séptimo; puede también considerarse

(1) El ritmo de estos versos es acentual, como el de la poesía moderna, y no tiene nada que ver con los versos trocáicos de la poesía clásica griega y latina. *Dei* en latín es disílabo.

como tal el segundo, por cuanto el acento débil de *muy* toma alguna fuerza bajo la influencia del ritmo; los demás versos no tienen otro acento que el necesario de la cláusula final.

Son muy bellos los siguientes trocáicos tetrasílabos de Espronceda:

Flébil, blando,
cual quejido
dolorido
que del alma
se arrancó;
cual profundo
¡ay! que exhala
moribundo
corazón.

Los esfuerzos del mismo poeta para darnos versos disílabos (que si pudieran existir serían necesariamente trocáicos), fueron mucho menos felices. Prescindo de que, tomando la palabra *ritmo* en su significación específica rigorosa, no puede haber propiamente ritmo, ni por consiguiente verso, donde no haya dos ó más cláusulas iguales ó semejantes, es decir, cuatro sílabas á lo menos. Pero ampliemos por un momento el significado de la palabra, y hagamos consistir el ritmo en la especie de cláusula de que consta el verso, aunque tenga una sola, como éstos de Espronceda:

Fúnebre
llanto
de amor
óyese
en tanto.

Fúnebre y *óyese* son versos disílabos á causa del final esdrújulo. *Llanto* es manifiestamente un verso disílabo. Pero *de amor* es un verso trisílabo á causa del final agudo, y *en tanto* es manifiestamente un verso trisílabo, á no ser que se imagine sinalefa entre el *óyese* del cuarto verso y el *en* del quinto, lo cual reduciría estos dos versos á uno solo, pentasílabo. Es, por tanto, imposible percibir en estas cinco líneas medida ni cadencia uniformes.

Otra vez acometió Espronceda los disílabos, pero sin alcanzar á formar con ellos una oración completa:

Breve
leve
son.

Pudiera moderarse la dificultad mezclando los disílabos con otros versos trocáicos de mayor extensión:

En la fuente
transparente
brilla
la primera luz dorada

de la aurora nacarada;
y en las flores que la orilla
entapizan ciento á ciento,
aura leve
blando aliento
bebe.

Pero ni aun así se mueve el verso con soltura, y parece como que cojea y se detiene para tomar resuello.

Pasemos á los *yámbicos*.

El más largo de todos es el *alejandrino á la francesa*, que consta de trece sílabas y debe tener una cesura después de la tercera cláusula, siendo siempre agudo ó grave el primer hemistiquio; pero de tal modo que, cuando es grave, su última sílaba ha de confundirse por la sinalefa con la primera del segundo hemistiquio. Así se observa en la fábula de *La campana y el esquilón*, de D. Tomás de Iriarte:

En cierta catedral | una campana había,
que sólo se tocaba | algún solemne día.
Con el más recio son, | con pausado compás,
cuatro golpes ó tres | solía dar no más.
Por esto y ser mayor | de la ordinaria marca,
celebrada fué siempre | en toda la comarca.

El número de sílabas de que consta este verso pudiera adaptarse lo mismo al ritmo anapéstico que al yámbico; y en efecto, se le ve pasar al-

gunas veces del yambo al anapesto, como en este verso de la misma fábula:

Que despácio y muy récio el dichóso esquilón (1).

Pero el ritmo yámbico es manifiestamente el que domina en él, pues, aunque no son necesarios otros acentos que los de la sexta y duodécima sílaba, la cadencia más grata es la que nace de la acentuación de las sílabas pares:

Que só | lo se | tocá | ba algún | solém | ne dí | a.

No falta aquí otro acento rítmico que el de la sílaba *se* de la segunda cláusula.

Del yámbico de once sílabas, que se llama también *heróico*, ó simplemente *endecasílabo*, hablaremos por separado.

El *yámbico enneasílabo*, tomado también de los franceses, tiene un solo acento necesario, el de la 8.ª sílaba:

Tú, manguito, en invierno sirves;
en verano vas á un rincón.

(*Iriarte.*)

Pero cuando se destina al canto, tiene dos acen-

(1) Este tránsito del yambo al anapesto ocurre también á menudo en el alejandrino de los franceses, que ha sido el modelo del nuestro:

Et par dróit | de conquéte | et par dróit | de naissánce.

(*Voltaire.*)

tos necesarios, el de la 4.ª y el de la 8.ª sílaba:

¡Alárma, alárma, ciudadános!
ya suena el párche y el clarín.

El tipo yámbico de este verso es perfecto en

No dé jamás mi dúlce pátria
la nóble frénte al yúgo víl.

Algunos de los que han usado el alejandrino y el enneasílabo á la manera de los franceses, han tenido cuidado de hacer alternar, según la práctica francesa, la consonancia aguda con la grave, como en la fábula de *La campana y el esquilón*, ó los versos graves con los agudos, como en la fábula de *El abanico, el manguito y el quitasol.*

El *yámbico heptasílabo*, llamado *anacreóntico*, tiene un solo acento necesario, el de la sexta sílaba:

1 Quiero cantar de Cadmo,
2 quiero cantar de Atrida;
3 mas ¡ay! que de amor solo,
4 sólo canta mi lira.
5 Renuevo el instrumento,
6 las cuerdas mudo aprisa;
7 pero si yo de Alcides,
8 ellas de amor suspiran.

(*Villegas.*)

Para que pueda cantarse este verso, debe tener

á lo menos dos acentos rítmicos, sobre la cuarta y la sexta, como en el primero, segundo, séptimo y octavo de los anteriores, ó sobre la segunda y la sexta, como en el tercero y quinto. El sexto tiene todas sus cláusulas acentuadas. El cuarto, reducido al acento de la sexta sílaba, no es cantable, ó más bien no es adaptable á la misma modulación musical que los otros.

El heptasílabo propende naturalmente al ritmo yámbico que los buenos versificadores prefieren manifiestamente en él, como lo hace Lope de Vega, según se ha notado arriba. Pero como ésta no es una práctica necesaria y constante, sucede que el ritmo parece fluctuar entre el yámbico, que acentúa las sílabas pares, y el anapéstico, que se apoya en la tercera y la sexta:

Sólo cán | ta mi lír | a.

El *alejandrino* de los antiguos poetas castellanos no era un verso simple, sino compuesto de dos versos heptasílabos de ritmo yámbico:

Volvía la cabeza | é estábalos catando.
Vió puertas abiertas | ë uzos sin cannados,
alcándaras vacías | sin pieles é sin mantos, etc.

(*Poema del Cid.*)

En el nomne de Dios | que fizo toda cosa,
é de don Jesu Cristo | fijo de la Gloriosa.

(*Berceo.*)

En efecto, la separación entre los *hemistiquios* ó mitades de verso, no tenía las propiedades de la cesura, sino de la pausa; pues no vemos que fuese allí permitida la sinalefa, y por el contrario, lo era el hiato:

En esta romería | habemos un buen prado.

(*Berceo.*)

Y además, el primer hemistiquio podía ser indiferentemente agudo, grave ó esdrújulo:

Mucho cantó *mejor* | el varón Isaía.
Estrella de los *mares* | guïona deseada.
El fruto de los *árbores* | era dulz é sabrido.

Los modernos han querido dar unidad á este verso evitando el hiato entre los dos hemistiquios. Así está escrito el bello poema de D. Salvador Bermúdez de Castro, *Á Toledo:*

Envueltos los cabellos en consagrada hiedra,
los vientos de los siglos descanso y paz te den;
duerme, Toledo, duerme, y en tu almohada de [piedra
reclina descuidada tu polvorosa sien.

La colocación de las rimas da también un viso de unidad á los versos; pero los dos heptasílabos no tienen bastante conexión entre sí, como se ve por la ausencia de toda sinalefa entre ellos, y por

la equivalencia del final esdrújulo al grave al fin del primero:

Aun ebrios de la última risueña bacanal.
Triunfante, cual las águilas de su blasón, volvía.

D. Fernando de Velarde se acerca más á la unidad, haciendo constantemente grave el primer heptasílabo:

Montañas, es muy triste, muy triste contempla-
[ros,
del viento y de las olas rugientes al fragor;
montañas, es muy triste, muy triste abandonaros,
dejando en esos valles afectos ¡ay! tan caros,
dejando entre vosotras perdido tanto amor.

Aunque en el alejandrino de catorce sílabas no hay más acento necesario que el de la sexta de cada heptasílabo, es manifiesto el predominio del ritmo yámbico; en los de Velarde, la acentuación se apoya constantemente sobre sílabas pares. Bermúdez de Castro pasa de cuando en cuando al ritmo anapéstico, pero sólo en uno de los dos heptasílabos, y muy rara vez en el segundo:

Á las béticas playas, del África vecina.
Á las bé | ticas plá | yas.
Pirámide de hazañas, en tus muros altivos.
En tus múr | os altí | vos.

El verso pentasílabo tiene un carácter rítmico

que vacila entre el yámbico, que acentúa las sílabas pares, y el dactílico, que descansa sobre la primera y la cuarta. En el primer caso, no tiene más acento necesario que el de la cuarta:

1 El que inocente
2 la vida pasa
3 no necesita
4 morisca lanza,
5 fusco, ni corvos
6 arcos, ni aljaba
7 llena de flechas
8 envenenadas.

(*Moratín.*)

El quinto, sexto y séptimo son dactílicos, y podemos agregarle el tercero, reforzándose bajo la influencia del ritmo el acento débil de *no;* el segundo y cuarto son yámbicos, y lo mismo podemos decir del primero y el octavo, porque la falta de acentos rítmicos se tolera más en los ritmos disílabos que en los otros.

Versos *dactílicos*. Tenemos, entre las fábulas de Iriarte, una en endecasílabos de ritmo dactílico:

Ciérta criáda la cása barría
con úna escóba muy puérca y muy viéja, etc.

Puede faltar el acento de la primera cláusula; los otros tres son absolutamente necesarios.

Se ha tratado del verso trocáico octosílabo. Con el mismo número de sílabas pudieran componerse versos dactílicos, en que la acentuación descansase constantemente sobre la primera, cuarta y séptima, v. gr.:

> ¡Muéstra tu lúz, Dios etérno!
> ¡Vuélve la páz á los hómbres!

Hay tonadas españolas que piden octosílabos dactílicos y á que no puede adaptarse el ritmo trocáico sin violentar la prosodia.

El trocáico octosílabo, reducido al solo acento de la séptima, degenera á menudo en dactílico:

> ¿...Ciudadanos
> quiéres? Eléva las álmas.
>
> (*Meléndez.*)

> Tódo á una vóz os procláma.
>
> (*El mismo.*)

> Tódo os adóra en siléncio.
>
> (*El mismo.*)

Aun sin el acento de la primera cláusula, el verso puede conservar todavía una cadencia dactílica bien señalada:

> Para nosótros vivámos
> en soledád y sosiégo.
>
> (*Meléndez.*)

¿Dónde el candór castelláno,
la parsimónia, la llána
fé, que entre tódos los puéblos
al españól señalában?

(*El mismo.*)

Se ha notado también arriba que el verso de cinco sílabas, según el uso de nuestros poetas, vacila entre el yámbico y el dactílico.

Hay un pentasílabo puramente dactílico, que es el que se llama *Adónico;* pero está sujeto á leyes especiales, que se darán á cónocer después.

Algunos han mirado como una nueva especie de verso el de la oda de Moratín, *Á D. Gaspar de Jovellanos*. Yo lo tengo por un verso doble, compuesto de dos pentasílabos bien separados:

Id en las alas del raudo céfiro,
humildes versos, de las floridas
vegas que diáfano fecunda el Arlas,
á donde lento mi patrio río
ve los alcázares de Mantua excelsa.

El poeta evita el hiato, y eso parece dar cierta unidad á cada parte pentasílaba. Pero también se abstiene de la sinalefa; y la equivalencia del acento esdrújulo al grave en el final de ambos, es un indicio inequívoco de pausa menor, esto es, de que uno y otro pentasílabo constituyen versos distintos.

Aún hay más motivo para mirar como verso do-

ble el del *Diálogo pastoril*, traducido de Pablo Rolli:

> ¿Quieres decirme, zagal garrido,
> si en este valle, naciendo el sol,
> viste á la hermosa Dorila mía,
> que fatigado buscando voy?

Nótese el hiato en éste:

> También con ella | iba un pastor.

Juntando de la misma manera dos pentasílabos y frecuentando el final esdrújulo en ambos, imitó muy bien D. Juan Gualberto González el asclepiadeo latino:

> Mecenas ínclito, de antiguos reyes
> clara prosapia, | oh mi refugio,
> mi dulce gloria, | hay quien se agrada
> del polvo olímpico, y si evitándola
> cercó la meta su rueda férvida,
> hasta los númenes dueños del mundo
> ufano elévase con noble palma.

Versos *anfibráquicos*. Los más cortos de todos serían los trisílabos de Espronceda, si hubiesen de mirarse como versos distintos:

> Suspíra
> la líra
> que hirió
> en blándo
> concénto
> del viénto
> la vóz.

Pero militan contra los versos trisílabos razones especiales que nos persuaden á negar su existencia. La unidad del verso no depende de escribirse en una línea separada ni en la colocación de las rimas, que pueden ponerse, no sólo en los finales, sino en el medio del verso, como después veremos. Depende de haber entre verso y verso una pausa tal, que sea allí permitido el hiato, inadmisible la sinalefa, ó indiferente para el ritmo el acento final agudo, grave ó esdrújulo. Á la verdad podría haber un ritmo sensible en la sucesión de líneas trisílabas, pero que no pertenecerá á cada línea de por sí, sino á la serie continua de ellas; por ejemplo:

Los vientos
azotan
la selva
frondosa.

Así es que sustituyendo esta otra cuarteta:

El viento
azota
la selva
hojosa,

parece forzado y desagrada al oído el hiato entre la primera línea y la segunda, como entre la tercera y la cuarta; lo que hace ya presumir que cada par de líneas forma en realidad un solo ver-

so pentasílabo. Por el contrario, la sinalefa en los mismos parajes sería fácilmente aceptable; mas entonces cada par de líneas formaría un solo verso anfibráquico:

El viento
azotaba
la peña
escarpada.

Hay más todavía. En estas cuatro líneas:

Batiendo
las playas,
el noto
bramaba,

no hay nada que el oído repudie; y lo mismo debería suceder, en la suposición de que cada una fuese un verso, poniendo, en lugar de *el noto*, *el ábrego*, una vez que en final de verso lo mismo vale para el ritmo una dicción que otra. Pero es seguro que nadie toleraría:

Batiendo
las playas,
el ábrego
bramaba;

y que para aceptar *el ábrego* en la tercera línea sería preciso quitar una sílaba á la cuarta:

El ábrego
brama;

ó poner una sinalefa entre las dos:

Furioso
las playas
el ábrego
asalta.

Otra cosa debe notarse, y es que, sin embargo de ser natural el hiato entre el primero y el segundo par de hexasílabos, no es disonante de cuando en cuando la sinalefa en el mismo paraje, anteponiendo á la tercera línea una sílaba inacentuada:

Furioso
la playa
el invierno
azotaba,

como si conspirasen los trisílabos á producir el dodecasílabo de que ahora vamos á tratar.

Versos *anfibráquicos dodecasílabos*. Tuvieron antiguamente grande uso los llamados *de arte mayor:*

El cónde y | los súyos | tomáron | la tiérra
que estába en | tre el água | y el bórde | del muro,

(*Juan de Mena.*)

Que llóre, | que ría, | que grite, | que calle,
ni téngo, | ni pído, | ni espéro | remédio.

(*Alonso de Cartagena.*)

Este verso debía llevar una cesura al fin de la segunda cláusula, y no era considerado suficientemente cadencioso, sino bajo su forma típica de cuatro acentos en la 2.ª, 5.ª, 8.ª y 11.ª, como los anteriores. Falta con todo alguna vez el acento rítmico de la primera cláusula:

> Lo *que á* míos homes | por cuita les callo,
>
> (*Libro de las Querellas.*)

ó el de la tercera:

> El mucho llorado | de *la* triste madre.
>
> (*Juan de Mena.*)

La cesura no impide que el primer hemistiquio termine en aguda, compensándose esta falta en el segundo, que consta entonces de siete sílabas:

> Que quiere subir | y se halla en el aire (1).
> Presuma de vos | y de mí la fortuna.
> Entrando tras él | por el agua decían.
>
> (*El mismo.*)

Tampoco impide la cesura que el primer hemistiquio termine en dicción esdrújula, compensan-

(1) El *h* de *hallar* y de otras muchas palabras se pronunciaba en lo antiguo con un sonido de *f* ó de *j* que no daba lugar á la sinalefa.

do este exceso el segundo hemistiquio, que sólo consta entonces de cinco sílabas:

> Ni sale la fúlica | de la marina.
> Igneo lo viéramos | ó turbulento.
>
> (*El mismo.*)

Esto y la sinalefa:

> Con mucha gran gente en la mar anegado,
>
> (*El mismo.*)

prueba que los dos hemistiquios forman verdaderamente un solo verso y no dos, como han pensado algunos.

Este verso tuvo sus licencias, y una de ellas fué el darse á veces á la cesura el carácter de pausa:

> Ya pues, si se debe | en este gran lago
> guiarse la flota...
> Magnífico conde, | y ¿cómo me dejas?
> Matáras á mí, | dejáras á él.
>
> (*El mismo.*)

En los dos primeros ejemplos hay un hiato entre los hemistiquios, y en el último el primer hemistiquio termina en aguda, y no se compensa la sílaba que le falta con una sílaba de más en el segundo hemistiquio; cosas ambas que son características de la pausa y la diferencian de la cesura.

Otra licencia mucho más frecuente en este verso es el faltarle la primera sílaba de la primera cláusula:

> Dadme | remedio, | que yo no | lo hallo.
> (*Alonso de Cartagena.*)

> Bien se | mostraba | ser madre en | el duelo.
> Miéntras | morían | y miéntras | mataban.
> (*Juan de Mena.*)

En el verso siguiente de este último poeta se cometen á un mismo tiempo ambas licencias:

> Con peligrosa y vana fatiga.

Falta la primera sílaba del verso, y no hay sinalefa entre los dos hemistiquios, rematando el uno y principiando el otro por vocal.

Los modernos que han hecho uso de este verso, han tenido mucha razón en abstenerse de una práctica tan licenciosa como la que acabamos de exponer. Pero me parece que D. Tomás de Iriarte, remedando en su fábula de *El retrato de golilla* (donosísima por otra parte) las coplas de arte mayor de los antiguos, no fué bastante fiel al ritmo anfibráquico, que tan manifiesto es en ellas:

> Ora, pués, si á rísa provóca la idéa
> que túvo aquel sándio modérno pintór,
> ¿no hémos de reírnos siémpre que chochéa



con anciánas fráses un novél autór?
Lo que és afectádo, júzga que és primór;
hábla púro á cósta de la claridád;
y no hálla voz bája para nuéstra edád,
si fué nóble en tiémpo del Cíd Campeadór.

No hay más verso ajustado al ritmo anfibráquico que el segundo. Júntase á esto que, no dando lugar á la sinalefa en la cesura, y admitiendo allí el hiato:

De frase extranjera | el mal pegadizo,
Cambiadme esa espada | en el mi espadín,
Ca non habrá naide | en toda la villa,

no ha conservado la unidad del antiguo dodecasílabo, y cada uno de los suyos forma en realidad dos hexasílabos, que debieran escribirse así:

De frase extranjera
el mal pegadizo
hoy á nuestro idioma
gravemente aqueja;
pero habrá quien piense
que no habla castizo,
si por lo anticuado
lo usado no deja.

Harto más feliz fué D. Leandro Moratín en su *Canto al Príncipe de la Paz*. Domina en todo él la cadencia anfibráquica:

Catád que mis fíjos demándan de mí
de sér aducídos en sáncta equidád.
A nón acuitállos las miéntes paråd;
en álgos abónden é pán otrosí.
E cuándo mis tiérras (que tál no creí)
mesnádas de alléndè osáren corrér,
facéd á los míos punár é vencér,
ca siémpre ganósos de líza los ví.

El verso de arte mayor de Moratín aparece además simple y une por la sinalefa en la cesura:

La páz se posára | á su lado yocunda;

y aunque es verdad que alguna vez da cabida al hiato en el mismo paraje:

Mesnadas de allende | osaren correr,
Allí rudo vulgo | é sandio declina;
E parte al agudo | estímulo pronta,

ésta es una licencia que se tomaron también los antiguos.

Tenemos un ritmo anfibráquico más regular y perfecto que en el verso de arte mayor de los antiguos, en el *Canto á Bolívar* de D. José Fernández Madrid:

Amígos, el cánto de guérra entonád,
espléndido triúnfo prométe la fáma;

y en el *Canto de los Padres del Limbo* de Moratín:



¡Oh cuánto padéce de afánes cercáda,
mercéd al engáño de fiéro enemígo,
en lárgo castígo la próle de Adán!

Pero el verso de una y otra pieza es conocidamente doble: se compone de dos hexasílabos.

No es tan decidido el ritmo de los de Espronceda en su *Estudiante de Salamanca*, pero domina ciertamente el anfibráquico.

Anfibráquico enneasílabo.—A esta especie pertenecen aquéllos de Espronceda en su *Estudiante de Salamanca:*

Y luégo el estrépito créce,
confúso y cambiádo en un són,
que rónco en las bóvedas hóndas
tronándo furióso zumbó.

Anfibráquico hexasílabo.—Tiene dos acentos necesarios: el de la 2.ª y el de la 5.ª sílaba:

¿Qué nuncio divino
desciende veloz,
moviendo las plumas
de vario color?
Ropajes sutiles
adorno le son,
y en ellos duplica
sus luces el sol.

(*Moratín.*)

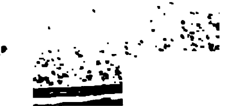
Pero en composiciones de carácter menos ele-

vado y que no se destinan al canto, falta á veces el acento de la primera cláusula:

> Anarda la bella
> tenía un amigo
> con quien consultaba
> todos sus caprichos;
> colores de moda
> más ó menos vivos,
> plumas, sombreretes,
> lunares y rizos,
> jamás en su adorno
> fueron admitidos,
> si él no la decía:
> Gracioso, bonito.
>
> (*Samaniego.*)

El primero, segundo, tercero, quinto, octavo, noveno y duodécimo de estos versos son anfibráquicos perfectos, y en el resto de la fábula es aún más dominante el anfíbraco:

> Traidoras la roban
> (ni acierto á decirlo)
> las negras viruelas
> sus gracias y hechizos.
> Llegóse al espejo:
> éste era su amigo;
> y como se jacta
> de fiel y sencillo,
> lisa y llanamente
> la verdad le dijo.



Entre estos diez versos, sólo hay dos, el noveno y el décimo, en que falta el acento de la segunda sílaba.

En los versos hexasílabos que no se sujetan á leyes rigorosas, el ritmo es á veces obscuro, y parece pasar de los anfíbracos á los troqueos, y recíprocamente. Por eso ha sido necesario hablar de ellos entre los trocáicos, como ahora lo hacemos entre los anfibráquicos; pero la cadencia más agradable en ellos, y á la que el poeta es llevado más frecuentemente y como por una tendencia natural de la medida, es la anfibráquica.

En el verso trisílabo ya se observó arriba que la cadencia yámbica y la anfibráquica se confunden de todo punto.

Versos *anapésticos.*—El más usado es de doce sílabas, bajo la forma típica de tres acentos necesarios. En la fábula de *El sapo y el mochuelo* de D. Tomás de Iriarte, alternan los anapésticos de diez sílabas con los anfibráquicos libres de seis:

> Escondido en el tronco de un árbol
> estaba un mochuelo;
> y pasando no lejos un sapo,
> le vió medio cuerpo.
> ¡Ah de arriba, señor solitario!
> (dijo el tal escuerzo),
> saque usted la cabeza, y veamos
> si es bonito ó feo.
> No presumo de mozo gallardo

(respondió el de adentro),
y aun por eso á salir á lo claro
apenas me atrevo.
Pero usted, que de día su garbo
nos viene luciendo,
¿no estuviera mejor agachado
en otro agujero?

El verso de siete sílabas pudiera adaptarse fácilmente al ritmo anapéstico:

Yo también soy cautívo;
también yó, si tuviéra
tu piquíto agradáble,
te diría mis pénas.

(*Meléndez.*)

Pero en los heptasílabos hay una tendencia irresistible al yambo, y sólo se pasa accidentalmente al ritmo anapéstico.

§ VI.

DEL VERSO YÁMBICO ENDECASÍLABO.

Trataremos con alguna más extensión de este verso nobilísimo, en que se oyeron los sublimes acentos de Dante, Milton, Camöens, Herrera y Rioja; en que traveseó la fantasía del Ariosto y dió á luz sus brillantes creaciones la del Tasso; en que celebra los grandes hechos la epopeya,

dicta sus lecciones la filosofía, canta la oda, suspira la elegía, centellea el epigrama, punza la sátira, altercan los héroes y se solazan los pastores; que se amolda á casi todos los caracteres del ingenio, y con ligeras diferencias ha sido naturalizado en todos los idiomas cultos de Europa y América.

El *yámbico endecasílabo,* llamado también *verso heróico*, porque suele emplearse en las obras de carácter más elevado, y especialmente en la epopeya heróica, tiene ordinariamente once sílabas, como lo anuncia su nombre. Si es agudo, tiene diez; y si esdrújulo, doce. Pero no es lícito emplear promiscuamente estas tres formas. Si la composición es corta, puede ser toda en agudos ó esdrújulos; y generalmente, cuando se deja la forma grave por alguna de las otras dos, es necesario que aparezca en ello designio, y que por este medio se dé á los versos cierta fuerza ó donaire. El endecasílabo agudo de la fábula de *El cazador y el hurón* de D. Tomás de Iriarte, es una forma métrica constante á que el autor quiso sujetarse en aquella elegante composición, y lo mismo digo de los endecasílabos agudos de la oda de Moratín *Á los colegiales de San Clemente de Bolonia*.

El ritmo del endecasílabo heróico es yámbico; y aunque es raro encontrarle bajo su forma típica,

Cayó, y el són treméndo al bósque atruéna,

no puede el poeta dispensarse de poner en él uno ó dos acentos rítmicos además del acento final, y los parajes en que ha de colocarlos no son arbitrarios. Es de necesidad acentuar la 6.ª y 10.ª sílaba, ó la 4.ª, 8.ª y 10.ª Tiene, pues, el endecasílabo (que así se llama también absolutamente) dos formas ó estructuras generales; *primera:*

Campos de soledád, mustio colládo;

(*Rioja.*)

y *segunda:*

Sube cual áura de oloróso inciénso.

(*Mora.*)

Y cada cual de ellas comprende varias modificaciones subalternas:

1 Árbitro de la páz y de la guérra.

(*Olmedo.*)

2 Otro nombre conquísta con sus héchos.

(*El mismo.*)

3 ¿Son ésos los garzónes delicádos?

(*El mismo.*)

4 Recorrerá la série de los síglos.

(*El mismo.*)

5 Sólo para la fúga tiéne aliénto.

(*El mismo.*)

6 En tórno ván del cárro esplendoróso.

(*El mismo.*)

7 Y yá de acometér la vóz espéran.

(*El mismo.*)

8 Salgo al améno válle, súbo al mónte.

(*Jovellanos.*)

9 Si acáso el hádo infiél vencér le niéga.

(*Olmedo.*)

10 Un día púro, alégre, líbre quiéro.

(*Fr. Luis de León.*)

Estos versos pertenecen todos á la primera estructura del endecasílabo, en que deben acentuarse forzosamente la 6.ª y la 10.ª El primero y segundo no tienen más acentos rítmicos que los necesarios; el tercero tiene además un acento rítmico sobre la 2.ª; el cuarto, sobre la 4.ª; el quinto, sobre la 8.ª El sexto, séptimo y octavo tienen dos acentos rítmicos además de los necesarios; el sexto, sobre la 2.ª y la 4.ª; el séptimo, sobre la 2.ª y la 8.ª; el octavo, sobre la 4.ª y la 8.ª; y finalmente, el noveno y décimo tienen acentuadas todas las sílabas pares.

La segunda estructura del endecasílabo es menos varia, pues, además de los acentos necesarios sobre la 4.ª, 8.ª y 10.ª, á que están reducidos estos versos de Moratín:

> Madre piadósa que el laménto humáno
> calma, y el brázo vengadór suspénde,

sólo recibe otros acentos rítmicos sobre la segunda ó la sexta, ó sobre ambas á un tiempo, como en este verso de Rioja:

> Prisiónes són do el ambicióso muére,

y en los dos últimos de este terceto de Francisco de la Torre:

> Y si el amor de Tirsi por el mío
> quieres dejár, | escóge tú de aquélla
> manáda mía | un tóro blánco y párdo.

En este último están acentuadas todas las sílabas pares, como en el siguiente de Herrera:

> El sacro muro, honor de Hesperia y fama.

En los últimos tres ejemplos pudiera parecer arbitrario el referirlos á la segunda estructura más bien que á la primera, siendo así que, por lo tocante á la acentuación, presentan los caracteres esenciales de ambas. Pero la segunda estructura tiene, como veremos luego, un corte ó cesura que la distingue.

Si con el vario juego de los acentos rítmicos juntamos ahora el de los accidentales ó antirrítmicos, de que se valen á menudo los buenos poetas para dar variedad y armonía imitativa á sus

versos, hallaremos que no es fácil enumerar la diversidad de cadencias de que es susceptible el endecasílabo. Pondré aquí algunas de las combinaciones más comunes, limitándome á señalar las sílabas en que se oyen unos y otros acentos:

Basta para escarmiénto y desengáño.
(*Martínez de la Rosa.*)

Ya vacíla, señóres, la constáncia.
(*El mismo.*)

La pátria y el honór, últimos réstos.
(*El mismo.*)

A la atónita Grécia narró un día.
(*El mismo.*)

Ni aun éste último bién me concediéron.
(*El mismo.*)

Dúlces guérras de amór y dúlces páces.
(*Góngora.*)

Ráya, dorádo sól, órna y colóra.
(*El mismo.*)

Bréve consuélo de un dolór tan lárgo.
(*Francisco de la Torre.*)

Llegár al fín de ésta mortál contiénda.
(*Herrera.*)

Déja el volár, déja el volár ligéro.
(*Rioja.*)

En la segunda de las formas generales del endecasílabo, son de más importancia que en la primera las cesuras ó cortes del verso. El arte requiere precisamente que, si se toma la segunda estructura, se divida el verso en dos hemistiquios, el primero pentasílabo grave ó tetrasílabo agudo:

> Madre piadosa | que el lamento humano.
> Prisiones son | do el ambicioso muere.
> A nueva gloria | y resplandor te llama.

De que se sigue que este verso:

> Lleno de lágrimas | el bello rostro,

no es un endecasílabo heróico. Y no lo sería tampoco el siguiente, no obstante la sinalefa que ocurre en la cesura:

> El vasto Océano | agitado brama.

Y aun apenas merece este nombre aquel desabrido verso de Boscán:

> Siguiendo vuestro | natural camino,

porque no hay verdadera cesura después del posesivo *vuestro*, que está enlazado estrechamente con *natural* y tiene un acento algo débil.

En la primera forma importan las cesuras mucho menos, pero no son del todo indiferentes. Á mí me parece poco agradable el corte que

la divide en dos hemistiquios, el primero de cinco y el tercero de seis sílabas:

> Verdes riberas, | bosque solitario;

particularmente cuando el primer hemistiquio no termina en dicción grave:

> Verdes márgenes, | bosque solitario,
> Estancia feliz, | aura deliciosa;

lo que tal vez proviene de que la cesura pone á descubierto el acento antirrítmico que la precede, quiero decir, el de las sílabas 3.ª ó 5.ª Así es que, si desaparece ó muda de lugar la cesura, no serán desagradables los versos, sin embargo de que se conserve la misma distribución de acentos:

> Mira mármoles y arcos destrozados.
>
> (*Rioja.*)
>
> Desprecia el varón sabio á la fortuna.
>
> (*Quevedo.*)

Es de notar que cuando está acentuada la sílaba impar que viene inmediatamente seguida de un acento rítmico necesario, es preciso reforzarlo de algún modo para que pueda tolerarse la cadencia; lo cual se logra ó por medio de una conexión gramatical estrechísima, que debilite el acento de la sílaba impar, como en el verso de Quevedo, ó por medio de una cesura bien seña-

lada, que realce el acento de la sílaba par, v. gr.:

> Hórrido *fragór se óye;* | el bosque suena.

No siendo así pugnan los dos acentos contiguos y claudica el ritmo. Ésta es la causa de hacérsenos tan desapacible aquel verso:

> Estancia *felíz, áura* deliciosa,

y de no parecernos todavía tolerable la cadencia de este otro:

> El monstruo *feróz bráma* enfurecido.

La conexión entre *monstruo feroz* y *brama* no es de las más estrechas, y entre *brama* y *enfurecido* no hay un reposo natural bastante señalado y lleno. Por la misma causa, queda descontento el oído con aquel verso de Garcilaso:

> Adiós, montañas; adiós, verdes prados.

Este verso pertenece á la segunda estructura, y tiene los tres acentos rítmicos necesarios en *montañas*, *verdes* y *prados;* mas el del segundo *adiós* está contiguo al de *verdes*, sin que intervenga ninguna causa que lo atenúe. Pero dígase:

> Adiós, montañas; adiós, patria; huyendo
> voy de vosotras...

La cesura después de *patria* realzará el acento necesario de la octava sílaba, y quedará satisfecho el oído.

Desechados los que hemos notado como inad-

misibles, es todavía grande la variedad de cortes de que es capaz la primera estructura del endecasílabo. Son frecuentísimos los que siguen:

La codicia en las manos de la suerte
se arroja al mar; | la ira á las espadas.

(*Rioja.*)

Dejémosla pasar, | como á la fiera
corriente del gran Betis, | cuando airado.

(*El mismo.*)

Los siguientes tienen algo de extraño, sea por el acento antirrítmico que les precede, sea por la desigualdad de los miembros en que dividen el verso. Pero usados con economía y oportunidad sorprenden y agradan á un tiempo:

¿Dónde está el bien perdido? ¿Dó el encanto
de su voz? La mirada blanda y presta
¿por qué en amor, cual antes, no se enciende?

(*Mora.*)

Quebrantaste al cruel dragón, | cortando
las alas de su cuerpo temeroso.

(*Herrera.*)

Casi no tienes ni una sombra vana
de nuestra antigua Itálica, | y ¿esperas?

(*Rioja.*)

...Vuelve, Tirsi,
á la seguridad del puerto; | mira

que se te cierra el cielo.

(*Francisco de la Torre.*)

Oh tú, | que con dudosos pasos mides.

(*Quevedo.*)

¡Ay! | yace de lagartos vil morada.

(*Rioja.*)

Baste lo dicho para que pueda formarse alguna idea de las variadas cadencias y cortes que puede recibir el endecasílabo heróico en manos de un hábil versificador. La lectura atenta de los buenos poetas enseñará el mecanismo del arte, más fácil y cumplidamente que una larga serie de observaciones, donde, separados de su lugar los ejemplos, no es posible percibir la *oportunidad*, en que consiste á veces su principal mérito.

§ VII.

DE LOS VERSOS SÁFICO Y ADÓNICO.

Tenemos especies de versos en que es importante la cantidad silábica, por requerirse en ellas, además de ciertos acentos, que algunas de las sílabas inacentuadas sean breves; no porque sustituídas á éstas las largas variasen la medida ó el ritmo, como en la versificación latina y griega, sino porque la ligereza de las sílabas en de-

terminados parajes da al verso un aire característico. Los versos de esta especie que se usan más frecuentemente en castellano, son el *sáfico* y el *adónico*.

El *sáfico* es un endecasílabo que, como el heróico de la segunda estructura, debe acentuarse en la 4.ª, 8.ª y 10.ª; pero en que se apetece además:

1.º Un acento sobre la 1.ª sílaba;

2.º Que las sílabas 2.ª y 3.ª sean breves;

3.º Que sean también breves la 6.ª, 7.ª y 9.ª sílabas;

4.º Que el primer hemistiquio termine en dicción grave;

5.º Que no haya sinalefa en la cesura.

Los requisitos 3.º y 4.º son de necesidad absoluta; todos los otros pueden dispensarse al poeta; pero es menester que use sobriamente de esta licencia, y, sobre todo, de la que consiste en juntar por medio de la sinalefa los dos hemistiquios.

He aquí un verso sáfico perfectamente regular:

Dúlce vecíno de la vérde sélva.

(*Villegas.*)

Además de los acentos indispensables de las sílabas *ci*, *ver*, *sel*, tenemos otro en *dúl;* la pronunciación se desliza con la mayor suavidad y ligereza sobre las sílabas *ce*, *ve*, *de*, *la*, *de;* el primer

hemistiquio termina en la dicción grave *vecino*, y no hay sinalefa entre los dos hemistiquios.

No es tan perfecto el siguiente del mismo poeta:

> Vital aliento de la madre Venus,

en que, en vez de la primera *vi*, tenemos acentuada la segunda sílaba *tal*. Ni este otro del mismo:

> Cuando amanece en la elevada cumbre,

que tiene sinalefa en la cesura, y en que además, por las sinalefas *doa*, *lae*, carecen las sílabas 2.ª y 6.ª de la celeridad que allí se requiere. Pero ya hemos indicado que se toleran estas ligeras licencias, y aun puede sacarse partido de ellas para evitar la monotonía.

De lo dicho se sigue que hay una esencial diferencia entre el endecasílabo heróico y el sáfico. Todo sáfico satisface á las condiciones del endecasílabo heróico; pero no todo endecasílabo heróico, aunque sea de la segunda estructura, llena los requisitos del sáfico. Así:

> Prisiónes són do el ambicióso muére,

no es sáfico, no tanto por carecer de acento la primera, cuanto porque el primer hemistiquio termina en dicción aguda, y porque las articulaciones de *amb* retardan sensiblemente la 6.ª síla-

ba. Igual efecto producirían los diptongos, como *ua*, *oe*, en este verso de Meléndez, si se considerase como sáfico:

Bañarse alegres, *cuando el* alba asoma.

¿Cuál es, se preguntará, el ritmo del sáfico? El mismo del endecasílabo, aunque sujeto á condiciones especiales.

El *adónico* es un pentasílabo dactílico, en que se requieren precisamente los dos acentos rítmicos de la primera y cuarta, y se exige además que sean sílabas breves la segunda y tercera:

Céfiro blando.
Dile que muero.
Temo sus iras.

No parecerían, pues, bastante fluidos y ligeros:

Hiere tus plumas.
Suenen mis quejas.
Triunfas del tiempo.

Ni se ajustarían al ritmo:

Tus leves alas.
Naturaleza;

porque en ambos falta el acento necesario de la primera, y el primero tiene además un acento en la segunda, el cual retarda esta sílaba y produce una cadencia ilegítima. El segundo, no dejando oir otro acento que el de la cuarta, es mucho

más tolerable que el anterior, donde el acento de *leves* hace degenerar el ritmo dactílico en yámbico.

El sáfico parece, á primera vista, un verso doble compuesto de un verso de cinco sílabas y otro de seis. Pero no siendo permitido el hiato entre la 5.ª y la 6.ª sílaba, y tolerándose allí alguna vez la sinalefa, no veo el fundamento de esa suposición.

El adónico es en realidad un sáfico trunco; es el primer hemistiquio del sáfico, sometido á leyes rigorosas. Asócianse siempre el uno al otro en estrofas como la que sigue:

> Dulce vecino de la verde selva,
> huésped eterno del abril florido,
> vital aliento de la madre Venus,
> céfiro blando.

Tenemos una bella muestra de sáficos y adónicos en la oda de Meléndez, que principia por estas estrofas:

> Cruda fortuna que voluble llevas
> por casos tantos mi inocente vida,
> de hórridas olas agitada siempre,
> nunca sumida;
> Tú que de espinas y dolor eterno
> pérfida colmas con acerba mano
> tus vanos gozos, de la mente ciega
> sueño liviano; etc.

Leyendo esta composición, se verá claramente la tendencia del sáfico á los cuatro acentos de la primera, cuarta, octava y décima; y la necesidad de los tres últimos, á que sólo se contraviene una vez:

Miedo, amenaza, inútiles asaltan.

El primer hemistiquio, grave; la sinalefa, admitida raras veces en la cesura; y la celeridad de las sílabas 2.ª y 3.ª, 6.ª, 7.ª y 9.ª (sobre todo las tres últimas), son accidentes dominantes, aunque no perpetuos. Los adónicos son suavísimos, con la sola excepción de

Me infama aleve,

en que el ritmo no es dactílico, sino yámbico. No merece iguales elogios la oda *Á la esperanza.* Con decir que principia por este verso:

Esperanza solícita, á mi ruego,

ya se formará idea de lo poco escrupuloso que anduvo Meléndez en esta composición; donde, sin embargo, como en todo lo que salió de su pluma, hay bellísimos versos.

Al que en los sáficos y adónicos no quiere sujetarse á leyes tan rigorosas como las que dejo expuestas, le es permitido sin duda relajárselas; y le importará muy poco que se le nieguen esos títulos á sus versos, con tal que satisfaga en ellos á los requisitos indispensables de todo metro.

§ VIII.

DE LAS RIMAS CONSONANTE Y ASONANTE.

La RIMA es la semejanza de terminación entre dos ó más dicciones.

La rima *consonante,* ó como se dice de ordinario, la *consonancia* ó el *consonante,* consiste en la semejanza de todos los sonidos finales, desde la vocal acentuada inclusive; de que se deduce: 1.°, que puede ser esdrújula y aun sobresdrújula, como entre *orgánica* y *botánica*, *pirámide* y *clámide*, *trayéndotela* y *véndotela;* grave, como entre *sola* y *amapola, sabio* y *labio, crimen* y *eximen;* aguda, como entre *sol* y *arrebol, rey* y *ley, vi* y *alelí;* 2.°, que puede estar reducida á un solo sonido, como en el último ejemplo; 3.°, que puede comprender todos los sonidos de una dicción, como en *alma,* consonante de *palma*.

El consonante debe presentar al oído una semejanza completa; por lo que no consuenan verdaderamente *amenaza* y *casa, caballo* y *ensayo.* No se permite en castellano más libertad en esta materia que la de rimar *b* con *v,* como en *acaba* y *esclava, recibo* y *cautivo.* Sin embargo, cuando la consonancia es imposible ó difícil, se disimula alguna ligera y poco perceptible diferencia. Lope

de Vega rimó á *veinte* con palabras terminadas en *ente*, y D. Luis de Ulloa á *mármol* con *árbol*.

Una palabra no puede ser consonante de sí misma.

De aquí nace que, sin embargo de permitirse que una palabra compuesta consuene con uno de sus elementos, como *menosprecio* con *precio*, y que dos palabras compuestas rimen una con otra mediante un elemento común, v. gr., *menosprecio* y *desprecio*, con todo eso, debe evitarse cuanto se pueda esta especie de consonancias, porque en ellas, en cierto modo, rima una palabra consigo misma. La consonancia agrada tanto más, cuanto menos obvia parece.

Y como las terminaciones análogas son en realidad signos idénticos, deben también evitarse en lo posible las consonancias que son enteramente formadas por estas terminaciones, porque parece haber en ellas algo de mezquino y pobre, como si hiciésemos rimar una palabra consigo misma. Será, pues, más grata, ó como suele decirse, más *rica*, la consonancia de *sentía* con *día* que con *temía*; de *amoroso* con *reposo* que con *generoso*; de *nobleza* con *empieza* que con *belleza*; de *amabas* con *acabas* que con *pensabas*; de *creyera* con *primera* que con *viera*; de *sentimiento* con *atento* que con *pensamiento*; de *admirable* con *hable* que con *afable*. La rima de los adverbios en *mente*, como *fuertemente*, *soberbiamente*, aunque usada por Sa-

maniego y por algún otro, no se tolera en el día.

Dos dicciones de un mismo sonido y de diferentes significados son palabras distintas, y de consiguiente puede rimar una con otra, v. gr.: *ama*, sustantivo, con *ama*, verbo. Pero no se consideran significados diversos los traslaticios ó metafóricos; por lo que no parecería bien la consonancia entre *silla*, de sentarse, y *silla*, sede; *boca*, de la cara, y *boca*, de un río. Con todo, cuando á la traslación ó metáfora acompaña alguna variación material, es permitida la rima, como entre *lleno* y *pleno*, *llave* y *clave*.

Otra cosa que ofende en las consonancias, es la alternativa ó la sucesión inmediata de asonantes, como en este pasaje de Garcilaso:

> El más seguro tema con recelo
> perder lo que estuviere poseyendo.
> Salid fuera sin duelo,
> salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

Aquí asuena la rima en *elo* del primero y tercer verso con la rima en *endo* del segundo y el cuarto. En el último verso hay otro defecto, que es la asonancia de los dos hemistiquios.

No siendo lícito partir las voces compuestas, poniendo una parte de ellas en un verso y otra en otro, tampoco lo es que rime en ellos otro elemento que el final. Alguna vez, sin embargo, se han dividido los adverbios en *mente:*

Y mientras miserable-
mente se están los otros abrasando
con sed insaciable
del peligroso mando,
tendido yo á la sombra esté cantando.

(*Fr. Luis de León.*)

Los artículos definidos, y aun las preposiciones monosílabas, forman como voces compuestas con las dicciones á que preceden, y no es lícito separarlos de éstas á fin de verso ni colocar en ellos la rima. No se tolerarían, pues, rimas parecidas á éstas:

Maticen los campos el
albo jazmín y el clavel.
Quéjase en vano de
la quebrantada fe.

Bien que aun éstas y otras semejantes se dispensan mucho en la poesía familiar y jocosa. Es frecuente asimismo en las comedias del siglo XVII rimar á *esto* con *desto*, *por esto*, etc., como si la preposición fuese una partícula conjuntiva que convirtiese una palabra en otra distinta; hoy no se tolerarían las rimas *punto*, *á punto*, *en punto*, y otras semejantes, que en el siglo XVII eran permitidas.

La rima consonante puede extenderse á tres ó más dicciones, como sucede en los tercetos, octavas y sonetos; pero no se acostumbra aconso-

nantar con una sola rima tres versos consecutivos, bien que en ciertas composiciones (que se llaman por eso *monorrimos*) suele el poeta, como jugando con la dificultad, limitarse á una sola rima. Á veces, y con más halago del oído, toma dos, y las alterna ó repite á su arbitrio en gran número de versos:

Hoy lunes, fiesta pascual,
en obsequio al nombre real,
se iluminará el corral
con esperma de sartén;
habrá gente hasta el portal,
empujón, grita y vaivén;
y en un drama colegial,
que tradujo no sé quién,
una niña de retén,
en papel sentimental,
se las tendrá ten con ten
á la dama inmemorial
de *El Desdén con el desdén*.
Lo que es pompa teatral
esa sí no tendrá igual;
la escena hacia Palestina,
como quien vuelve la esquina
del Paraíso terrenal;
decoración celestial
con nube negra y mohína;
viento, trueno y culebrina;
voz del cielo, y no divina,
sino un poco catarral; etc.

(*Arriaza.*)

Aunque los consonantes se colocan por lo común en los finales de los versos, algunos poetas han tenido el capricho de hacer rimar el primer hemistiquio de un verso con el final de otro verso. En *El pretendiente al revés*, de Tirso, toda la escena primera del acto segundo está rimada así:

Ya sabes que el objeto *deseado*
suele hacer al *cuidado* sabio *Apeles*,
que con varios *pinceles*, con *distinta*
color, esmalta y *pinta* entre *bosquejos*
lo que visto de *lejos* nos *asombra*,
y siendo vana *sombra*, nos *parece*
un sol que *resplandece*, una *hermosura*
que deleitar *procura*, y nos *provoca;*
mas si la mano *toca* la *fingida*
figura *apetecida*, ve el *deseo*
ser un grosero *angeo*, en que, *afeitado*,
ni cría yerba el *prado*, ni la *fuente*
prosigue su *corriente*, ni ve ni *habla*
la imagen que la *tabla representa;* etc.

En este artificio de consonancia quisieron competir algunos de los antiguos poetas castellanos con el Petrarca, de quien son bien conocidos aquellos versos enigmáticos en que combina las rimas medias con las finales:

Mai non vo' piú cantar, com' io *soteva;*
ch' altri non m' *intendeva;* ond' ebbi *scorno:*
e puossi in bel *soggiorno* esser *molesto.*

Il sempre sospirar nulla *rivela;*
già su per l' Alpi *neva* d' ogni *intorno;*
ed é già presso al *giorno;* ond' io son *desto.*
Un atto dolce *onesto* é gentil *cosa;*
ed in donna *amorosa* ancor m' *aggrada*
che' n vista *vada* altera e *disdegnosa,*
non superba e *ritrosa.*
Amor regge suo imperio senza *spada;* etc.

La rima *asonante*, ó, como también se dice, el *asonante*, la *asonancia*, la *semirrima*, se limita á las solas vocales, desde la acentuada inclusive; y aun no á todas, pues en las dicciones esdrújulas y sobresdrújulas no se hace caso de la sílaba ó sílabas que median entre la acentuada y la última, y en los diptongos y triptongos acentuados se pide sólo la semejanza de la vocal en que se oye el acento, mientras en los inacentuados basta la semejanza de la vocal llena. Asuenan de consiguiente *claro*, *mármol*, *blanco*, *amaron*, *piano*, *claustro*, *sabio*, *cesáreo*, *diáfano*, *cándido*, *párvulo*, *enviándotelos;* como también *cae*, *margen*, *aire*, *cambies*, *amáreis*, *mástiles*, *avisáronte*, *aplácqueseles;* y asimismo *ve*, *fiel*, *grey*, *fué*, *agraciéis.*

Así de una en otra peña
llegó trepando á la altura
hasta tocar del alcázar
las viejas murallas húmedas;

(*Zorrilla.*)

asonancia del grave *altura* con el esdrújulo *húmedas;* y en éste la penúltima sílaba *me* no es de ninguna importancia.

Suspende, Nise, la voz,
no por la primera causa,
sino por otra que á más
extremos que la pasada
obliga...;

(*Calderón.*)

asonancia de *causa* con *pasada*, desatendiéndose la *u* inacentuada del diptongo *au.*

Bien te acuerdas que el de Orsino
con mil amantes finezas
á tratar mi casamiento
vino á Milán; bien te acuerdas
que el tiempo, Estela, que estuvo
en Milán todo fué fiestas;

(*El mismo.*)

asonancia de *finezas, acuerdas* y *fiestas.* En las dos últimas dicciones no se toma en cuenta la inacentuada de los diptongos *ué, ié.*

Yo deseando acabar
de una vez con homicidios,
desdichas, estragos, muertes,
pérdidas, robos, delitos;

(*El mismo.*)

asonancia de *homicidios* y *delitos*, en que no se

hace caso de la débil *i* en el diptongo con que termina *homicidios*.

> ¡Qué desgracia!—La mayor
> que sucederme pudiera.
> Si me queréis despachar.—
> ¿La pobre Doña Vicenta
> cómo está?—¿Cómo ha de estar?
> Traspasada. Si quisiérais
> despacharme...—Sí, al momento
> iré, si me dais licencia;
>
> (*Moratín.*)

asonancia de *quisiérais* y *licencia* con *pudiera, Vicenta*. Las dos *i i* inacentuadas de la terminación *iérais* no se toman en cuenta.

Síguese de lo dicho: 1.° Que la asonancia es de una sola vocal en las dicciones agudas, y que esta vocal ha de ser siempre la que lleva el acento. Hay, pues, una asonancia perfecta entre *fe, ten, miel, pues, veréis*, y entre *yo, flor, canción, voy, sois:*

> Abierto tiene delante
> aquel cajón singular
> hábilmente preparado,
> que, mitad cuna y mitad
> barco, condujo en su seno
> al desdichado rapaz.
> Y vense sobre la mesa,
> derramadas á la par,
> monedas y alhajas de oro

de valor muy especial,
joyas y exquisitas prendas,
que atestiguándole están
que al infante las destina
quien quisiera darle más.

(*Zorrilla.*)

2.° Que las dicciones agudas sólo pueden asonar entre sí, y no con las graves, esdrújulas ó sobresdrújulas (1).

(1) No fué así en otro tiempo. Las dicciones graves que hoy asonarían en *ae, ee, ie, oe, ue,* se consideraban como agudas, y sólo asonaban en *a, e, i, o, u,* sin duda porque la *e* no se pronunciaba tan distinta y llena como sonó después:

Mandó ver sus gentes Mio Cid el Campeador.
Sin las peonadas e homes valientes que son,
notó trescientas lanzas, que todas tienen pendones;

(*Gesta de Mio Cid.*)

Alzaban los ojos; tiendas vieron fincar.
—¿Qué es esto, Cid, si el Criador vos salve?
—La mujer ondrada, non hayades pesar.
Riqueza es que nos acrece marabillosa e grande.
Por casar son vuestras fijas; adúcenvos ajuvar.

(*La misma.*)

Hacíase sentir débilmente la *e* final de *pendones, salve, grande.* Por esto vemos que se escribía promiscuamente *grande* y *grand, parte* y *part,* etc. Cuando se imprimieron los romances viejos, se pronunciaba ya claramente la *e,* y se empleaban como graves las dicciones que la tenían inacentuada en su final; de lo que proviene que, para salvar la asonancia, en vez de suprimir la *e* sorda de aquellas antiguas poesías, se tomó el partido opuesto, y erróneo á mi parecer, de agregar una *e* á

3.° Que la asonancia es de dos vocales y no más en las dicciones graves, esdrújulas y sobresdrújulas, como entre *pena*, *trémula*, *trajérasela*, y entre *mustio*, *fúlgido*, *púsoselo*.

Es una irregularidad, aunque no desconocida en lo antiguo, que las dicciones graves asuenen con las esdrújulas arbitraria y promiscuamente. Lo regular es que graves asuenen con graves, y esdrújulos con esdrújulos, ó que alternen ambas

dicciones que no la tenían, y aun á dicciones que jamás han podido tenerla:

> Darles heis sobrado sueldo
> del que les soledes *dare:*
> dobles armas y caballos,
> que bien menester lo *hane;*
> darles heis el campo franco
> de todo lo que ganaren.
>
> (*Romance del Conde Dirlos.*)

Aunque desde el siglo XIII se pronunciaba *dar* y no *dare,* como los antiguos códices de que se trasladaron la *Gesta de Mio Cid,* las poesías de Berceo, el *Fuero Juzgo,* las *Partidas* y otras muchas obras, lo prueban irrefragablemente, hay á lo menos el origen latino en favor de *dare,* como de *cabalgare, pesare, male,* y otros vocablos de la misma calaña. Pero de *habent* hubiera salido *háen,* no *hane*, y por consiguiente *daráen, conoceráen,* no *daráne, conoceráne,* como se ve en el mismo romance. Y ¿con qué razón etimológica se puede autorizar *Roldane (Rotolandus), Beltrane (Beltrandus), Montalbane (Mons Albanus),* ó *mase*, que nacido de *magis* habría degenerado más naturalmente en *máes*, ó *vane (vadunt)* y otras lindezas semejantes de que están atestados los romances viejos impresos?

especies en un orden determinado y constante. Pero en el día se admiten sin escrúpulo graves y esdrújulos promiscuamente. De las dicciones sobresdrújulas apenas se hace uso en la rima.

Es claro que las asonancias agudas no pueden ser más ni menos de cinco: en *a*, *e*, *i*, *o*, *u*. Las asonancias de dos vocales parece que por la regla de las combinaciones deberían ser veinticinco; mas en la sílaba final grave la *i*, si está sola, se reputa por *e*, á causa de la semejanza de estas vocales inacentuadas, y la *u*, en iguales circunstancias y por la misma razón, se reputa por *o*; de manera que *cáliz* asuena con *valle*, *débil* con *verde*, *Amarilis* con *matices*, *móbil* con *flores*, *útil* con *luces*, *Venus* con *cielo*, *espíritu* con *efímero*, *Pólux* con *lloro*; de donde se sigue que sólo tenemos quince asonantes que no sean agudos, es á saber: en *áa*, *áe*, *áo*, *éa*, *ée*, *éo*, *ía*, *íe*, *ío*, *óa*, *óe*, *óo*, *úa*, *úe*, *úo*.

No son igualmente agradables todas las asonancias. En las graves, me suenan mejor aquéllas que tienen bajo el acento una de las vocales *o*, *u*, ó que tienen después del acento la vocal *e*. Las otras asonancias graves son más fáciles, y por consiguiente menos gratas; sea que en los finales de los versos nos causen mayor placer las terminaciones que sin ser del todo extrañas se alejan de las comunes y triviales, ó que el oído se deleite, como yo creo, en la percepción de la dificultad vencida.

Las asonancias agudas me parecen avenirse mejor con el estilo jocoso, bien que nuestros antiguos poetas supieron emplearlas felizmente aun en los movimientos más apasionados del drama. Todas ellas son difíciles, cuando se cuida de evitar los consonantes y de que no se oigan con frecuencia las terminaciones socorridas de los infinitivos, imperativos, futuros, etc. La en *u* es la más difícil de las agudas y de todas las asonancias, y se adapta decididamente á lo burlesco, en que los recursos ingeniosos de que se vale el versificador para salir de los apuros de la rima contribuyen no poco al donaire.

Las rimas esdrújulas continuadas no se han usado mucho en castellano, acaso por la extremada dificultad que ofrecen, cuando el poeta se desdeña de recurrir á los prosáicos y triviales esdrújulos que podemos formar á cada paso con pronombres enclíticos. D. Tomás de Iriarte ha dejado una bella muestra de endecasílabos esdrújulos aconsonantados en su fábula de *El gato, el lagarto y el grillo*. Y es de notar que el fabulista español se desdeñó de admitir como esdrújulos, no sólo aquellos vocablos que terminan en diptongos inacentuados, como *gracia*, *gloria*, *serie*, *arduo* (licencia que se permiten los italianos), sino aun los que terminan en combinaciones de vocales llenas inacentuadas, como *línea*, *purpúreo*, *héroe*. La dificultad sería mucho menor imitando la

práctica de los italianos, harto menos justificable en su lengua que en la nuestra.

Hoy día se hace mucho uso de los finales esdrújulos sin rimarlos, colocándolos en parajes análogos de la estrofa, como después veremos. El efecto que produce entonces su ordenada distribución, no es menos grato que el de la rima.

Por punto general, un hábil versificador que emplea la rima consonante ó asonante, se abstendrá de apelar á menudo á ciertas terminaciones inagotables, como la de los participios en *ado*, *ido;* gerundios en *ando*, *endo;* imperfectos en *aba*, *ía, ara*, *era, ase*, *ese;* futuros en *a*, *an*, *ere;* verbos plurales en *amos*, *emos, imos;* adverbios en *mente;* infinitivos en *ar*, *er*, *ir;* derivados verbales en *or*, *ion*, y palabras compuestas de enclíticos. Procurará también evitar todo lo posible que la asonancia degenere en consonancia (cosa á que se prestó muy poca atención en las primeras edades de la lengua, y en que Lope de Vega se mostró sobre todo cuidadosísimo); que asuenen ó consuenen accidentalmente los versos en que la ley de la composición no exige rima, y que se repita una misma palabra en una serie de asonantes, sobre todo si esto se hace tantas veces ó á tan corto trecho que no pueda menos de percibirse.

Por punto general, toda semejanza de sonidos que sobre para la rima, en vez de aprovechar,

perjudica (no hablo, por supuesto, de las repeticiones gramaticales ó retóricas). Así, no sólo el asonante que pasa á consonante perfecto produce desagrado, sino que la consonancia misma gusta menos cuando se extiende á más sonidos elementales que los indispensables: *mina*, por ejemplo, consonaría menos agradablemente con *cámina* y *examina* que con *espina* y *peregrina*. Oféndenos la semejanza de la vocal final en las dicciones que no deben rimar; por ejemplo, en este verso:

Sentada ansiosa turba á mesa opípara.

Y no contribuye poco á la dulzura y armonía la variedad de las vocales acentuadas, sino en todas las dicciones, á lo menos en los parajes prominentes del verso. Como en éstos de Quevedo:

Sus huésos pólvo, y su memória olvído...
Y yácen póco péso en úrnas frías...
Cuándo del ánsar de oro las parléras
álas, y los proféticos graznídos...
¿Añadirá á su vída su tesóro
un áño, un més, un día, una hóra, un púnto?

Excusado es decir que, sobre estas consideraciones secundarias materiales, deben en todos casos preponderar las cualidades esenciales de la dicción poética.

Nada hay que dé más valor á la rima que la

circunstancia de marcar con ella las ideas principales y dominantes, que por lo común adhieren á las raíces de las palabras y no á las inflexiones. Basta comparar las dos octavas que siguen, la primera de Ercilla, versificador demasiadas veces flojo, y la segunda de Maury, que ha poseído como pocos el mecanismo de la métrica moderna:

Chile es fértil provincia y señalada,
en la región antártica famosa,
de romotas naciones respetada
por fuerte, principal y poderosa:
la gente que produce es tan granada,
tan soberbia, gallarda y belicosa,
que no ha sido por rey jamás regida,
ni á extranjero dominio sometida.

He escogido de intento una octava que no es del número de las peores en el, por otra parte, admirable poema de Ercilla; pero ¡cuán inferior en la ejecución métrica á la siguiente!:

Tal vez con suerte en la templada esfera
donde á vagar sin ambición me entrego,
algún destello eléctrico me hiera,
de los que al genio han dado alas de fuego:
como de la florífera pradera,
abandonando el apacible riego,
humilde fuente por las auras sube,
vuelta, merced al sol, etérea nube.

No se piense que sea en esto menos delicada la asonancia. Léase, por ejemplo, el bellísimo romance de Lope:

> A mis soledades voy,
> de mis soledades vengo,

y se verá que apenas hay un asonante que no contribuya á dar expresión y color al pensamiento, y en que se admitan aquellas inflexiones verbales á que recurren tan á menudo los versificadores mediocres, y que, generalmente hablando, enervan el verso. Si se desea ver un contraste con el romance de Lope, ábrase por cualquiera parte el *Romancero* de Lorenzo de Sepúlveda.

Hoy día la práctica es asonar alternativamente los versos; los antiguos poetas franceses y castellanos los asonaban todos, aunque fuesen cortos.

Así como el consonante apetece de suyo la variación continua de rimas, el asonante se acomoda mejor con la repetición de una misma rima en gran número de versos, y aun en toda la composición, si es corta. La fábula de *El sapo y el mochuelo*, de D. Tomás de Iriarte, ofrece la novedad difícil y bien desempeñada de dos asonancias alternativas. Tenemos asimismo romances en que las estrofas impares guardan una asonancia y las pares otra, suavizándose la transi-

ción por medio de un estribillo compuesto de versos aconsonantados. Los hay también en que, mediante el mismo artificio, cada estrofa tiene un asonante diverso. Estos ejemplos y el de la práctica general de variar continuamente la asonancia en las *seguidillas,* metro tan familiar á los castellanos, prueban que la unidad de asonantes á que se acostumbra sujetar centenares y hasta millares de versos, no tiene á su favor la autoridad de un uso uniforme, ni se funda en el placer del oído, á cuya decisión debe todo subordinarse en esta materia. Antes, si no me engaño, nada martiriza más al oído que el fastidioso retintín de una asonancia perdurable. La práctica de variarla en las diferentes escenas de un mismo acto de una tragedia ó comedia, sobre todo interpolando otras escenas aconsonantadas (como en el *Don Dieguito* de Gorostiza y en la *Marcela* de Bretón de los Herreros), se hace más general cada día.

Otro inconveniente que resulta de la práctica de no mudar jamás de asonancia en toda una composición, sino sólo en los diferentes actos de un drama, ó en los varios cantos de un poema épico, por largos que sean, es que se priva el poeta de poder emplear los asonantes más difíciles, que son cabalmente los más agradables, y se ve en la necesidad de recurrir frecuentemente á unos mismos. En las comedias de Moratín no

se sale nunca de tres asonancias, lo que me parece que hace algo monótonos y descoloridos sus versos. Es verdad que en *El Moro Expósito* del Duque de Rivas hay cantos bastante largos sujetos á un asonante difícil. Pero quizá la fluidez del estilo y de la versificación de este excelente romance habrían ganado algo si el autor no se hubiese impuesto tan severas leyes.

Nada diré de aquella desgraciadísima consonancia que se produce truncando los vocablos finales:

> Soy Sancho Panza escudé-
> del manchego Don Quijó-;
> puse pies en polvoró-
> por vivir á lo discré-.
>
> (*Cervantes.*)

Llámase verso *suelto* el que carece de consonancia y asonancia. Las composiciones en verso suelto pueden traer de cuando en cuando consonantes, sobre todo al fin de las grandes secciones en que se divide el asunto, como se ve en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega. Moratín, Meléndez, Jovellanos y Quintana, han dado mucha nobleza y armonía al verso suelto:

> Oye el lamento universal. Ninguno
> verás que á la Deidad con atrevidos
> votos no canse, ni otra suerte envidie.
> Todos, desde la choza mal cubierta

de rudos troncos, al robusto alcázar
de los tiranos, donde truena el bronce,
infelices se llaman. ¡Ay! y acaso
todos lo son...

(*Moratín.*)

Es necesaria esta suavidad del ritmo, esta variedad de cortes, y, sobre todo, esta purísima elegancia, para que no se eche menos la rima.

Jáuregui, imitando al Tasso, ha mezclado los endecasílabos con los heptasílabos en los versos sueltos de su traducción de *Aminta:*

Siendo yo zagalejo,
tanto que apenas con la tierna mano
podia alcanzar de las primeras ramas
en los pequeños árboles el fruto,
tuve pura amistad con una ninfa
la más amable y bella
que al viento dió jamás sus hebras de oro.

Obsérvase lo mismo en las óperas y otras composiciones cantables, en que además se interpolan consonancias, y es de regla que todo recitado termine en consonantes. No teniendo á la mano ninguna muestra de autor español, permítaseme traducir la siguiente de la lengua italiana, en que este género de poesía abunda tanto, como en la nuestra escasea. Éste es, poco más ó menos (sin la inimitable concisión y energía del original por supuesto), el último recitado del *Atilio Regolo* de Metastasio:

¡Adiós, romanos! De vosotros digna
sea esta despedida extrema. Gracias
al cielo doy, que os dejo,
y que os dejo romanos. Sin mancilla
conservad ese nombre, y de la tierra
los árbitros seréis, y el mundo entero
se hará romano. ¡Oh patrios
dioses del Lacio, y tutelares diosas
de la estirpe de Eneas! Á vosotros
fío este pueblo de héroes; al amparo
vuestro, libres prosperen y seguros
este suelo, estos techos, estos muros.
Haced que siempre en ellos
la constancia, la fe, la gloria alberguen,
la justicia, el valor. Y si amenaza
al capitolio un día
el influjo fatal de estrella impía,
oh dioses, heme aquí: Régulo sea
vuestra víctima; su ira el cielo
toda descargue en mí; y en tanto Roma,
terror de los tiranos,
fuerte, grande... ¡Ah lloráis!—¡Adiós, romanos! (1).

§ IX.

DE LAS ESTROFAS.

El agregado de todos los accidentes métricos que el poeta debe reproducir en cada dos ó más

(1) Véase el apéndice IX.

versos, además de aquéllos que terminan la medida y cadencia de cada verso, constituye la *copla, estancia* ó *estrofa*.

Contribuyen á formar la estrofa: 1.°, la combinación de diferentes especies de versos; 2.°, la distribución de las rimas y de los finales, ya graves, ya agudos, ya esdrújulos; y 3.°, las pausas mayores ó medias.

La estrofa siguiente resulta de la combinación de dos especies de versos, tres endecasílabos y un heptasílabo yámbicos y graves, que se suceden constantemente en el mismo orden hasta el fin de la pieza, y de las pausas mayores que señalan y apoyan las divisiones formadas por el heptasílabo:

¡Tirsis! ¡ah Tirsis! vuelve y endereza
tu navecilla contrastada y frágil
á la seguridad del puerto; mira
que se te cierra el cielo.
¡Ay, que te pierdes! Vuelve, Tirsis, vuelve:
¡tierra! ¡tierra! que brama tu navío
hecho prisión y cueva sonorosa
de los hinchados vientos.

(*Francisco de la Torre.*)

Es permitido sustituir alguna vez el final esdrújulo al grave, como se ve en la estrofa siguiente de la misma oda:

El frío Bóreas y el ardiente Noto,
apoderados de la mar insana,

anegaron ahora en este piélago
una dichosa nave.

En el penúltimo verso se sustituye el final esdrújulo al grave; licencia que se tomaron de cuando en cuando los antiguos. La sustitución del agudo al grave hubiera sido inaceptable.

En el mismo metro está escrita una de las más hermosas poesías de Moratín, *Oda á la Virgen Nuestra Señora.*

De la estrofa *sáfica* he dado un ejemplo en el § VII. Lo más común en ella y en la precedente es no emplear la rima; y á la verdad, manejadas por un buen poeta, son tan suaves y cadenciosas, particularmente la sáfica, que no la necesitan para dejar completamente satisfecho el oído.

He aquí otra combinación que no me parece necesario analizar:

¡Oh vosotros, del mundo habitadores!
contemplad mi tormento.
¿Igualarse podrán ¡ah! qué dolores
al dolor que yo siento?
Yo desterrado de la patria mía,
de una patria que adoro,
perdida miro su primer valía,
y sus desgracias lloro.

(*Espronceda.*)

La siguiente estrofa resulta sólo de la colocación de las rimas: los versos pueden ser graves ó

agudos; libertad que se concede al poeta en todas las estrofas de versos cortos, sobre todo si son octosílabos.

En Madrid, patria de todos,
pues en su mundo pequeño
son hijos de igual cariño
naturales y extranjeros,
noble naciste; si *bien*
al antiguo odio sujeto
con que al repartir sus bienes
se miran de mal aspecto
naturaleza y fortuna;
con que he dicho que te dieron
la sangre sin el *caudal;*
y aunque es lo mejor, no veo
que jamás le llegue el día
en que se le luzca el serlo.

(*Calderón.*)

Todo el pasaje está en trocáicos octosílabos. La estrofa es de dos versos, señalada solamente por la concurrencia del asonante en *eo*. En los que siguen la asonancia es en *oa:*

Ahora bien, señora mía,
vuesiría se disponga
á precaver accidentes
que la experiencia diagnóstica
nos indica: lo primero
con dïeta flemagoga, etc.

(*Tirso de Molina.*)

Vuecelencia ha de ampararme
en una ocasión forzosa,
donde me dé por lo menos
opinión, interés y honra.
—¿Y es la ocasión?—Heme opuesto,
por los que se me apasionan,
á la cátedra de vísperas
de medicina.—¡Animosa
resolución! etc.

(*El mismo.*)

Tirso de Molina, como se ve en estos dos ejemplos, no se abstuvo del final esdrújulo, en lugar del grave, cuando le vino á cuento.

Este metro octosílabo es de grande uso en el diálogo cómico. Bretón de los Herreros lo ha manejado diestramente.

Los endecasílabos asonantados se han empleado mucho en la tragedia:

¡Me has vendido cruel!—¡Ah! por salvarte...
Mi excesiva amistad...—Aparta, deja.
¡Mal haya tu amistad!—El riesgo urgía;
dudoso el pueblo, inútil la defensa,
sin valor los soldados; Laso instaba...
—¿Le has ofrecido, aleve, mi cabeza?
—Le exigí tu perdón.—¿Qué prometiste?
—Impedir que tu inútil resistencia
te llevase al patíbulo; estorbarte, etc.

(*Martínez de la Rosa.*)

Las composiciones en versos isosilábicos alter-

nativamente asonantados y en que se emplea una misma asonancia desde el principio hasta el fin, se llaman *romances*, sobre todo cuando se dividen en estrofas de cuatro versos, señalados por pausas mayores ó medias. El más usado es el de trocáicos octosílabos:

Mira, Zaide, que te digo
que no pases por mi calle,
ni hables con mis mujeres,
ni con mis cautivos trates;

Ni preguntes en qué entiendo,
ni quién viene á visitarme,
ni qué fiestas me dan gusto,
ni qué colores me placen.

Basta que son por tu causa
las que en el rostro me salen,
corrida de haber mirado
moro que tan poco vale; etc.

Se llama *romance* heróico el de yámbicos endecasílabos:

Brilla la luz del apacible cielo,
tregua logrando breve de la cruda
estación invernal, y el aura mansa
celajes rotos al oriente empuja.

Ya en las gigantes torres que de Burgos
sobre la catedral se alzan y encumbran,
las cóncavas campanas el arribo
del sol inmenso á su cenit saludan.

Y los huecos sonidos que, en las nubes
y en los montes perdiéndose, retumban,
mézclanse al sordo estruendo que en la plaza
inquieta forma la apiñada turba; etc.

(*El Duque de Rivas.*)

Dase el nombre de *anacreóntica* al romance heptasílabo en que se cantan asuntos ligeros. Meléndez es un modelo de este género, á que ha dado un tinte de sensibilidad y ternura.

Romancillos ó romances *cortos* son los de menos de siete sílabas:

Blanca y bella ninfa
de los ojos negros,
huye los peligros
del hijo de Venus.

Los oídos tapa
á sus mensajeros,
como el áspid libio
al sabio hechicero; etc.

(*Romancero.*)

Es, pues, propio de los romances el dividirse en estrofas de cuatro versos, separadas por pausas algo llenas; de manera que la estrofa resulta de la repetición de dos accidentes distintos: la asonancia alternada que divide la composición en estrofillas de dos versos, y la pausa mayor ó media que ocurre al fin de cada cuatro.

Introdúcense á veces de trecho en trecho en los romances versos de otras medidas que forman una especie de tema llamado *estribillo*, y que suele ocurrir á intervalos isócronos, v. gr.:

Batiéndole las ijadas
con los duros acicates
y las riendas algo flojas,
porque corra y no se pare,
En un caballo tordillo
que tras de sí deja al aire,
por la plaza de Molina
viene diciendo el alcaide:
Alarma, capitanes,
suenen clarines, trompas y atabales.

Dejad los dulces regalos
y el blando lecho dejadle;
socorred á vuestra patria,
y librad á vuestros padres.
No se os haga cuesta arriba
dejar el amor süave,
porque en los honrados pechos
en tales tiempos no cabe.
Alarma, capitanes,
suenen clarines, trompas y atabales.

(*Romancero.*)

Aquí la composición se divide en grandes estrofas de diez versos, compuestas cada una de dos cuartetos y del estribillo, que consta de dos yám-

bicos, el uno heptasílabo y el otro endecasílabo. Concurren, pues, tres especies de accidentes métricos á formar estas grandes estrofas: las asonancias, las pausas y la combinación de versos de diferentes medidas.

En este estribillo, según la práctica de los poetas del siglo XVII, la asonancia no es alternada, sino continua; vestigio, sin duda, de la costumbre antigua de asonantar todos los versos. Obsérvase lo mismo en el romance de Altisidora á Don Quijote, cuyo estribillo es:

Cruel Vireno, fugitivo Eneas,
Barrabás te acompañe, allá te avengas.

Y dudo se halle una sola excepción á esta regla en los romanceros, ó en los romances líricos que se introducen de cuando en cuando en las comedias (1).

Cuando de una estrofa á la siguiente varía la

(1) Pudiera citarse como una excepción el que en el *Romancero general* principia:

Después que te andas, Marica,
de señoras en señores,

y tiene por estribillo:

Miedo me pones, niña Bivero,
que tienes de aflojar en mis amores.

Pero está evidentemente viciado el texto; léase:

Miedo me pones, niña, *vive Herodes*,
que tienes de aflojar en mis amores.

asonancia, el estribillo que la separa suele constar de versos aconsonantados.

La división de los romances en coplillas de cuatro versos me parece que no sube del siglo XVI. En los *romances viejos*, la estrofa es simplemente de dos versos, y señalada sólo por la asonancia, ocurriendo las pausas mayores á trechos indeterminados; v. gr.:

> A cazar va Don Rodrigo,
> y aun Don Rodrigo de Lara.
> Con la gran calor que face,
> arrimado se ha á una haya,
> maldiciendo á Mudarrillo,
> fijo de la renegada,
> que si á las manos le hubiese,
> que le sacaría el alma.
> El señor estando en esto,
> Mudarrillo que asomaba:
> —Dios te salve, caballero,
> debajo la verde haya.
> —Así faga á tí, escudero;
> buena sea tu llegada.
> —Dígasme tú, el caballero,
> ¿cómo era la tu gracia?
> —A mí me dicen Rodrigo,
> y aun Don Rodrigo de Lara,
> cuñado 'e Gonzalo Gustios,
> hermano de Doña Sancha.
> Por sobrinos me los hube
> los siete infantes de Lara.

Espero aquí á Mudarrillo,
fijo de la renegada;
si delante lo tuviese,
yo le sacaría el alma.
—Si á tí dicen Don Rodrigo
y aun Don Rodrigo de Lara,
á mí, Mudarra González,
fijo de la renegada,
de Gonzalo Gustios fijo,
cuñado de Doña Sancha.
Por hermanos me los hube
los siete infantes de Lara.
—Tú los vendiste, traidor,
en el val de Arabïana.
Mas, si Dios á mí me ayude,
aquí dejarás el alma.
—Espérame, Don Gonzalo,
iré á tomar las mis armas.
—El espera que tú diste
á los infantes de Lara.
Aquí morirás, traidor,
enemigo 'e Doña Sancha.

(*Romancero antiguo.*)

No es raro en los romances viejos mudar de asonante. En general, debemos considerarlos como fragmentos de largas composiciones (llamadas *gestas* y *romances*), que se dividían en estancias de un número indefinido de versos, demarcadas por pausas plenísimas y por la transición de un asonante á otro. Por eso vemos á me-

nudo una misma historia continuada en muchos de estos pequeños romances. La palabra *romance* en su más antigua acepción designaba indistintamente las lenguas vulgares, derivadas de la romana ó latina. Dióse después este nombre á las composiciones, tanto en verso como en prosa, que se escribían en lengua vulgar. Luego se aplicó particularmente á las *gestas* ó largos poemas, de ordinario asonantados, en que se celebraban los hechos de algún personaje histórico: tal es el que se llama *Poema del Cid*, que su autor llamó *gesta*. Sucesivamente se denominaron *romances* los fragmentos cortos de estas composiciones largas, en las cuales se narraba algún suceso particular de la historia del héroe. Y en fin, hacia el siglo XVII empezaron los romances á tomar un carácter más á menudo lírico que narrativo, y entonces fué cuando se les acostumbró dividir en las estrofas de cuatro versos, de que he dado ejemplos. El romance heróico fué el que apareció más tarde.

Si las coplas son de cuatro versos heptasílabos, en que se cantan asuntos serios, á menudo tristes, se llaman *endechas*, como las de Lope de Vega *Á la barquilla*. Y si cada cuarto verso es endecasílabo, *endechas reales*:

¡Ay! presuroso el tiempo,
Póstumo, se desliza:

ni á la piedad respetan
la rugosa vejez, la muerte impía.

(*Burgos.*)

La *seguidilla* es una coplilla de cuatro versos alternadamente heptasílabos y pentasílabos, después de la cual viene otra compuesta de tres: el primero y tercero pentasílabos, y el segundo heptasílabo. La pausa menor ó media entre las dos coplillas es necesaria. Debe asonar el cuarto verso con el segundo, y el séptimo con el quinto; pero lo notable en esta especie de metro es la continua variación de la asonancia:

Pasando por un pueblo
de la montaña,
dos caballeros mozos
buscan posada.
De dos vecinos,
reciben mil ofertas
los dos amigos.

Porque á ninguno quieren
hacer desaire,
en casa de uno y otro
van á hospedarse.
De ambas mansiones,
cada huésped la suya
á gusto escoge; etc.

(*Iriarte.*)

En las precedentes estrofas reina el asonante, bien que las endechas admiten indiferentemente una ú otra especie de rima.

Una antigua estrofa, de que hoy se hace uso, es la que se compone de seis versos: el 1.°, 2.°, 4.° y 5.° trocáicos octosílabos, y el 3.° y 6.° tetrasílabos; aconsonantados el primero con el cuarto, el segundo con el quinto y el tercero con el sexto:

> Los estados y riqueza,
> que nos dejan á deshora
> ¿quién lo duda?
> no les pidamos firmeza,
> porque son de una señora
> que se muda.
>
> Porque digo que acompañen,
> y lleguen hasta la huesa
> con su dueño;
> por eso no nos engañen,
> que se va la vida á priesa,
> como un sueño.

El poeta, como se ve, no cuida mucho del acento en la tercera de los octosílabos. Otra falta más grave cómete á menudo, que es dar cinco sílabas á los versos cortos, haciéndoles tomar, por consiguiente, una cadencia yámbica:

> Que bienes son de fortuna,
> que revuelve con su rueda
> presurosa,
> la cual no puede ser una,
> ni ser estable, ni queda,
> *en una cosa.*

Es preciso ir á la lengua toscana para encontrar modelos perfectos de las estrofas en que se combina el octosílabo con el tetrasílabo:

> Io credéa che in queste sponde
> sempre l'onde
> gisser límpide ed amene;
> e che quí soave e lento
> stesse el vento,
> e che d'ór fusser l'arene.
>
> Ma vagó lungi dal vero
> il pensiero
> in formár si bello il fiume:
> or che in ríva a luy mi seggio,
> i ben veggio
> il suo vólto e il suo costume.
>
> (*Testi.*)

Estílanse, en las composiciones que se destinan al canto, estrofas varias de octosílabos ó de versos menores, divididas en dos partes, terminadas una y otra en dicciones agudas, que riman forzosamente entre sí:

> No véngas, dúlce sómbra
> de mi adorádo duéño,
> á hermoseár mi suéño
> para volár con él.
> Mi lábio ¡ay Dios! te nómbra;
> pero despiérto, y págo
> caro el fugáz halágo
> con un dolór cruél.
>
> (*Arriaza.*)

En estas composiciones estróficas es preciso señalar distintamente el ritmo, calidad que falta en

> Dichas que les robó,
> Píntame los martirios,
> Píntame los rigores.

Es frecuente en ellas la intercalación de esdrújulos en parajes simétricos, tomada de la poesía italiana. Los esdrújulos no riman:

> La historia, alzando el velo
> que lo pasado oculta,
> entregó á tu desvelo (1)
> bronces que el arte abulta;
> y códices y *mármoles*,
> amiga te mostró.
>
> Y allí de las que han sido
> ciudades poderosas,
> de cuantas dió al olvido
> naciones generosas,
> la edad que vuela *rápida*
> memorias te dictó;
>
> Desde que el cielo airado
> llevó á Jerez su saña,
> y al suelo, derribado,
> cayó el poder de España,
> subiendo al trono *gótico*
> la prole de Ismael;

(1) Falta el ritmo.

Hasta que rotas fueron
las últimas cadenas,
y tremoladas vieron
de Alhambra en las almenas
los ya vencidos *árabes*
las cruces de Isabel.

Así Moratín, lamentando la muerte del célebre historiador de la *Dominación de los árabes en España*, D. José Antonio Conde.

Las *letrillas* son también composiciones estróficas de versos cortos, pero de ritmo más libre; y con la particularidad de tener un *estribillo*, esto es, uno ó más versos que se repiten á intervalos iguales:

De las tiernas flores
que da mi verjel,
cuantas ví más lindas
con afán busqué;
y aun entre ellas quise
de nuevo escoger
las que entrelazadas
formasen más bien
mi linda guirnalda
de rosa y clavel.

Los ricos matices
que vario el pincel,
en ellas, de Flora
sabe disponer,
del gusto guiado

tan feliz casé,
que es gozo y envidia
de cuantos la ven
mi linda guirnalda
de rosa y clavel.

Sentí al acabarla
tan dulce placer,
que al niño vendado
la quise ofrecer.
No, luego me dije,
que es falso y cruel;
y de la inocencia
premio debe ser
mi linda guirnalda
de rosa y clavel; etc.

(*Meléndez.*)

Varía mucho la estructura de las letrillas, según el gusto ó capricho del poeta. Véanse, por ejemplo, las de Campoamor, que ha hecho algunas lindísimas. Á veces hay una como introducción. Á veces dos estribillos que alternan:

Ande yo caliente,
y ríase la gente.

Traten otros del gobierno
del mundo y sus monarquías,
mientras gobiernan mis días
mantequillas y pan tierno,

y las mañanas de invierno
naranjadas y aguardiente,
y ríase la gente.

Coma en dorada vajilla
el príncipe mil cuidados,
como píldoras dorados,
que yo en mi pobre mesilla
quiero más una morcilla
que en el asador reviente,
y ríase la gente; etc.

(*Góngora.*)

Dineros son calidad;
¡verdad!
Más ama quien más suspira;
¡mentira!

Cruzados hacen cruzados;
escudos pintan escudos;
y tahures muy desnudos
con dados ganan condados.
Ducados dejan ducados;
y coronas, majestad;
¡verdad!

Pensar que uno solo es dueño
de puerta de muchas llaves,
y afirmar que penas graves
las pague un rostro risueño,
y entender que no son sueño
las promesas de Morfira;
¡mentira!

Todo se vende este día;
todo el dinero lo iguala;
la corte vende su gala;
la guerra, su valentía;
hasta la sabiduría
vende la universidad;
¡verdad!

(*El mismo.*)

La *redondilla* consta de cuatro versos octosílabos, á veces menores, consonando el primero con el cuarto y el segundo con el tercero, ó alternadamente. La *quintilla*, de cinco, en que las dos rimas pueden distribuirse como se quiera, con tal que no se continúe en tres versos una misma. En la estructura más popular de la *décima*, conciertan entre sí el primero, cuarto y quinto versos, el segundo y tercero, el sexto, séptimo y décimo, el octavo y noveno; pero también se puede hacer alternar las rimas, colocando una en el primero, tercero y quinto, otra en el segundo y cuarto, otra en el sexto, octavo y décimo, y otra, en fin, en el séptimo y noveno. Hay regularmente una pausa mayor ó media al fin del cuarto verso en la primera estructura, ó al fin del quinto en la segunda. Pueden verse excelentes redondillas en los epigramas de Baltasar del Alcázar, en el diálogo de las antiguas comedias y las de Bretón de los Herreros, y en las dulces poesías de Campoamor. En la *Diana enamorada*

de Gil Polo, hay una deliciosa composición en quintillas:

> En el campo venturoso
> donde con clara corriente; etc.

Y ¿quién no sabe de memoria aquellas magníficas décimas de Calderón?:

> Apurar, cielos, pretendo,
> ya que me tratáis así,
> ¿qué delito cometí
> contra vosotros naciendo?... etc.

En *liras* está la linda fábula de *La lechera* de Samaniego:

> Llevaba en la cabeza
> una lechera el cántaro al mercado,
> con aquella presteza,
> aquel aire sencillo, aquel agrado,
> que va diciendo á todo el que lo advierte:
> yo sí que estoy contenta con mi suerte; etc.

Pero el quinto verso puede ser heptasílabo, como el primero y tercero.

En los *tercetos*, comunmente endecasílabos, hay pausas mayores ó medias cada tres versos: el primero concierta con el tercero; el segundo con el cuarto y sexto; el quinto con el séptimo y noveno; el octavo con el décimo y duodécimo, y así sucesivamente hasta parar en la última estancia ó estrofa, que es de cuatro versos, conso-



nando el último con el antepenúltimo. La *Epístola moral* de Rioja es hasta ahora lo mejor que tenemos en este metro difícil:

Fabio, las esperanzas cortesanas
prisiones son, do el ambicioso muere,
y donde al más astuto nacen canas.

Y el que no las limare ó las rompiere,
ni el nombre de varón ha merecido,
ni subir al honor que pretendiere.

El ánimo plebeyo y abatido
elija, en sus intentos temeroso,
primero estar suspenso que caído.

Que el corazón entero y generoso
al caso adverso inclinará la frente
antes que la rodilla al poderoso.

Más triunfos, más coronas dió al prudente
que supo retirarse, la fortuna; etc.

....

La codicia en las manos de la suerte
se arroja al mar; la ira, á las espadas;
y la ambición se ríe de la muerte.

Y ¿no serán siquiera más osadas
las opuestas acciones, si las miro
de más ilustres genios ayudadas?

Ya, dulce amigo, huyo y me retiro
de cuanto simple amé; rompí los lazos;
ven y verás al alto fin que aspiro,
antes que el tiempo muera en nuestros brazos.

Canción es, como todos saben, un nombre genérico, que abraza todas las composiciones líricas; pero se da con más propiedad este título á las que constan de yámbicos endecasílabos, casi siempre mezclados con versos de siete sílabas y alguna vez de cinco, en estrofas aconsonantadas. Todos los versos riman y son graves, y su número varía desde cuatro hasta más de veinte; de que se sigue que con la lira, la octava y las otras estrofas aconsonantadas de que hemos hablado, pueden componerse *canciones*. El poeta construye la estrofa como quiere, pero debe mantener la misma estructura hasta el fin; bien que se acostumbraba poner un *remate*, de menor número de versos que la estrofa, y de construcción arbitraria. En el *remate*, solía el poeta dirigir la palabra á su canción.

El Petrarca ha dejado gran número de canciones, de mucha variedad y hermosura, igualadas á veces por los poetas castellanos, en especial Rioja y Meléndez. Son dulcísimas las de *Salicio* y *Nemoroso* en la égloga primera de Garcilaso, compuestas ambas, como toda la égloga, en una misma especie de estrofa. Herrera mereció en algunas de sus canciones el epíteto de *divino* que le dieron sus contemporáneos. En ningún género de composiciones es tan abundante nuestro Parnaso.

Entre las estrofas aconsonantadas, merece el

primer lugar la *octava*, que es de grande uso en los poemas épicos; pero no se desdeña de aparecer en composiciones de carácter menos elevado:

> Ó más hermosa, pastorcilla mía,
> que entre claveles cándida azucena
> abre los ojos á la luz del día
> de granos de oro y de cristales llena:
> ¿qué fuerza, qué rigor, qué tiranía
> á tanta desventura te condena?
> Mas ¿cuándo á tantas gracias importuna
> no fué madrastra la cruel fortuna?
>
> (*Lope de Vega.*)

La estructura de la octava resulta de la distribución de las rimas, cual aparece en el ejemplo anterior; pero se requiere también que en la colocación de las pausas mayores ó medias se perciba cierta simetría. Ordinariamente se colocan en los finales de los versos pares, y en especial del cuarto.

Hay octavas de otras especies de versos, como de trocáicos octosílabos y de yámbicos heptasílabos, de que nos ha dado bellísimas muestras D. José Joaquín de Mora en algunas de sus *leyendas*.

Lo que es hoy la octava, era en otro tiempo la copla de arte mayor, destinada á los grandes poemas y á los asuntos graves y serios. Constaba de ocho versos de ritmo anfibráquico, indife-

rentemente graves ó agudos, concertando el primero con el cuarto, quinto y octavo, el segundo con el tercero, el sexto con el séptimo. Moratín la remedó con gracia:

É ved non fallezcan á tal ocasión
lorigas, paveses é todo lo al,
é mucho trotero ardido é leal (1)
de los más preciados que en Córdoba son,
é fustas con luengo ferrado espolón
guarnidas de tiros que lancen pelotas;
non cuide aviltarnos mandando sus flotas
al nueso lindero la escura Albïón.

La estrofa lírica de Fr. Luis de León es una de las dignas de notarse por estar en ella algunas de las mejores odas de nuestra lengua:

El furibundo Marte
cinco luces las haces desordena
igual á cada parte:
la sexta ¡ay! te condena,
oh cara patria, á bárbara cadena.

Hoy se usan mucho estrofas de versos de diez,

(1) El hiato en *trotero ardido* es una licencia que pudo y aun debió evitarse, poniendo *fardido,* que era como decían los antiguos, significando *animoso*, *osado*. Una vez que se retiene todavía el *h* muda, no veo razón para que se escriba sin ella *bardido*, derivado de *fardido,* en francés *bardi,* confundiéndolo con el participio de *arder*. Lo mismo digo del derivado *ardimiento (bardiesse)*.

once y más sílabas, distribuídos en dos series que terminan en verso agudo, no siéndolo jamás los otros. Colócanse las rimas como se quiere, con tal que se siga en todas las estrofas, ya que no en àmbas series, un orden invariable. Mézclanse á veces versos menores. Á veces uno de los versos de la primera serie concuerda con el que ocupa el mismo lugar en la segunda. Á veces hay versos sin rima, pero colocados en parajes análogos. Los agudos deben siempre consonar entre sí:

Del tósco madéro la cárga incesánte
agobia los hombros del rey de Israel;
y arrancan sus ayes, su andar vacilante,
los gritos feroces de plebe cruel.

(*Bermúdez de Castro.*)

¡Cuántas veces en paz, lánguidamente,
embriagó mis sentidos su fragancia,
en las tranquilas horas de la infancia,
que ya volaron para no tornar!

Cuando mi vida pura y transparente
era como las aguas de ese río,
que al gemir de las brisas del estío
precipita sus ondas en el mar.

(*El mismo.*)

¡El mundo vive y goza en torno mío,
y aun turban mi dolor tiernos acentos,
y protestas de amor y juramentos
resuenan junto á mí!

Solo, yo solo, del destino impío
maldigo y lloro la inclemente mano;
y en vano gimo, y le demando en vano
la esposa que perdí.

(*El mismo.*)

Las copas de los sauces de tus montes
al viento flotan en la verde falda;
como redes de plata entre esmeralda,
los arroyos esparcen su cristal.

¡Y en tus selvas cuán dulce es ver la luna
brillar por entre el lóbrego ramaje,
mientras cubre fantástico celaje
su blanca frente, cual sutil cendal!

(*El mismo.*)

Á veces el poeta, sujetando á una exacta consonancia los versos graves, se permite el asonante en los agudos:

¿Quién eres tú, lucero misterioso,
tímido y triste entre luceros mil,
que, cuando miro tu esplendor dudoso,
turbado siento el corazón latir?

¿Es acaso tu luz recuerdo triste
de otro antiguo perdido resplandor,
cuando engañado, como yo, creíste
eterna tu ventura, que pasó?

(*Espronceda.*)

El *soneto*, destinado casi exclusivamente al epigrama, es la más artificiosa de todas las estrofas conocidas en la poesía de las naciones modernas:

Daba sustento á un pajarillo un día
Lucinda, y por los hierros del portillo
fuésele de la jaula el pajarillo
al libre viento en que vivir solía.

Con un suspiro, á la ocasión tardía
tendió la mano, y no pudiendo asillo
dijo (y de sus mejillas amarillo
volvió el clavel, que entre su nieve ardía):

¿Á dónde vas por despreciar el nido
al peligro de ligas ó de balas
y el dueño huyes que tu pico adora?

Oyóla el pajarillo enternecido,
y á la antigua prisión volvió las alas,
¡que tanto puede una mujer que llora!

(*Lope de Vega.*)

Concurren dos accidentes: la distribución de las rimas, consonando los versos 1.º, 4.º, 5.º y

8.º; los versos 2.º, 3.º, 6.º y 7.º; el 9.º y 12.º; el 10.º y 13.º; el 11.º y 14.º; y la distribución de las pausas mayores, que divide la estrofa en dos cuartetos y dos tercetos.

La distribución de las rimas no es invariable: á veces todos los versos impares de los cuartetos están sujetos á una rima, y todos los versos pares á otra; á veces en los tercetos consuena el primer verso con el 3.º y 5.º, y el 2.º con el 4.º y 6.º; ó bien el 1.º con el 5.º, el 2.º con el 4.º, y el 3.º con el 6.º Mas esto último parece contrario á la índole del soneto, en que debe brillar, más que en todos los otros géneros de composición, una exacta simetría.

En el soneto, la estrofa es toda la composición; de manera que no repitiéndose la serie de accidentes métricos que la forman, la percepción de la simetría total no nace de la uniformidad de dos ó más series sucesivas, sino de la semejanza de una sola serie con un tipo mental conocido. Lo mismo se verifica cuando toda la composición se reduce á una sola octava, décima ó redondilla.

Á veces suele agregarse al soneto (y lo mismo puede hacerse al fin de otras composiciones estróficas) una especie de cola llamada *estrambote*, que se compone de un corto número de versos, enlazados por medio de la rima con los que preceden. El estrambote admite varios versos de

distinta especie que el cuerpo de la composición, y tiene más uso en los sonetos jocosos, como el célebre de Cervantes:

Vive Dios que me espanta esta grandeza; etc.

No creo necesario extenderme más sobre esta materia. Cualquiera podrá fácilmente analizar los metros que se le presenten, aplicando los principios que dejo expuestos; y aunque no sepa los nombres de las estrofas, percibirá las leyes á que las ha querido sujetar el poeta, que es lo único que le importa. Además, la materia es inagotable de suyo, pues cada versificador tiene la facultad de construir nuevas estrofas, combinando á su arbitrio las rimas, las pausas y las varias especies de versos, de manera que formen período métrico en que halle placer el oído. En las fábulas de Iriarte pueden verse ejemplos de cuarenta diferentes géneros de metro, algunos de ellos inventados por el autor.

Combinando las diferentes especies de versos; los finales graves, agudos y esdrújulos; variando la distribución de las rimas, tanto consonantes como asonantes, y distribuyendo adecuadamente las pausas, tenemos una abundancia inagotable de recursos para la construcción de nuevas estrofas. No hay lengua moderna en que los accidentes métricos sean capaces de tanta variedad de combinaciones.

El más sencillo de todos los metros es el de los *versos sueltos*. En efecto, no habiendo en ellos rimas, sino accidentalmente, cuando se le ofrecen al poeta sin buscarlas; no habiendo tampoco variedad de medidas, ó en caso de haberlas, no sucediéndose los versos de diferentes especies en un orden fijo, y colocándose arbitrariamente las pausas mayores, la serie de accidentes cuya repetición constituye el metro está reducida al ámbito de un solo verso; de manera que verso y metro son aquí palabras sinónimas. No se acostumbra versificar con tanta libertad, si no es en yámbicos endecasílabos puros, ó mezclados con heptasílabos. Véase la fábula de *La discordia de los relojes* de D. Tomás de Iriarte, y el *Aminta* de Jáuregui. En las comedias antiguas (bajo cuyo título no comprendo sino las de la escuela de Lope de Vega y Calderón), no faltan algunas escenas en versos sueltos.

En fin, hay composiciones aconsonantadas en que el versificador no se sujeta á ninguna ley en el número y orden en que se suceden las diferentes especies de versos, ni en la distribución de las rimas ó de las pausas mayores. Así sucede en el género de metro que llamamos *silva*, compuesto de yámbicos, endecasílabos y heptasílabos, unos rimados y otros no; bien que los versificadores esmerados no se permiten verso alguno que no rime. La simetría es aquí algo indeterminada

y vaga, como en los ditirambos de los griegos.

En silva está escrita la *Gatomaquia* de Lope de Vega, el *Canto de Junín* de D. José Joaquín de Olmedo, el *Arte poética* del Sr. Martínez de la Rosa, y varias leyendas de D. José Joaquín de Mora.

La silva ha sido muy frecuentada en los tiempos modernos, porque, teniendo que escribir los poetas para lectores mucho más exigentes en lo que concierne á la verdad de las ideas y á la precisión del lenguaje, acaso les ha parecido justo compensar esta carga imponiéndose menos trabas en la estructura del metro. Ellos podrían decir á sus predecesores lo que el poeta romano á los griegos:

> Nobis non licet esse tam disertis,
> qui musas colimus severiores.

Hay silvas octosílabas y de versos menores, en que riman todos los versos; pero no están distribuídas las consonancias en un orden fijo: así están escritas algunas de las *Anacreónticas* de Villegas.

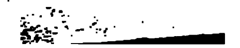
Nada diremos de las *sextinas*, *ecos*, *glosas*, *acrósticos*, y otros artificios métricos que el buen gusto ha repudiado. El que desee saber lo que fueron, lea las sextinas del Petrarca, las glosas de Calderón, y consulte el *Arte poética* de Rengifo.

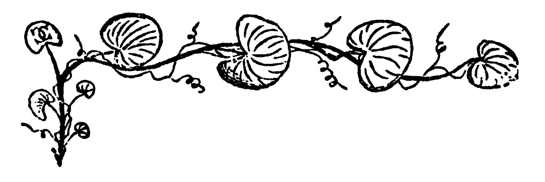
He comprendido en pocas páginas lo que me

ha parecido más digno de notarse acerca del mecanismo de la versificación castellana. Pero no basta que sean perfectamente regulares los versos. Es menester que haya en ellos facilidad, fluidez, armonía imitativa; que junten la suavidad á la fuerza; que concilien la variedad con la exactitud rítmica; que sus cadencias y cortes se adapten á las ideas y afectos, y eso es lo que jamás podrán enseñarnos las reglas. Para dar estas calidades al verso (y sin ellas no sería más que una prosa medida), es necesario haber recibido de la naturaleza un oído fino y un alma sensible, y aleccionádolos con la atenta lectura de los buenos poetas castellanos, antiguos y modernos.

...Patriæ exemplaria linguæ
Nocturna versate manu, versate diurna.







APÉNDICES.

I.

DE LOS SONIDOS ELEMENTALES.

(Parte I, § III, pág. 112.)

Esta parte de la ortología, que trata de los sonidos elementales de las palabras, es la más difícil de reducir á reglas precisas, por lo inconstante y caprichoso del uso, que varía continuamente, no sólo de unos tiempos y pueblos á otros, sino á veces entre la gente instruída de una misma edad y provincia. En la estructura de las palabras es donde se percibe primero aquella progresiva degeneración y transformación de las lenguas, de que el vulgo es el principal agente, y que la gramática y la escritura retardan, pero nunca suspenden del todo. De aquí la imposibilidad de que jamás estén de acuerdo los que en una época dada estudian el lenguaje con el objeto de determinar sus formas. Unos se empeñan en restaurar lo que el uso ha proscrito; otros patrocinan sin escrúpulo todo género de innovacio-

nes. Lo que los unos califican de incorrección y vulgaridad, los otros lo llaman eufonía.

En medio de tantas incertidumbres y controversias, mi plan ha sido adherir á la Academia Española, no desviándome de la senda señalada por este sabio Cuerpo, sino cuando razones de algún peso me obligan á ello. No estará de más dar aquí algunas explicaciones sobre esta materia.

1. La Academia ha deseado que se suprima siempre el sonido de la *b* en *subs*, y el de la *n* en *trans*, cuando estas combinaciones son seguidas de consonante. D. Mariano José Sicilia, en sus *Lecciones de ortología y prosodia*, ha reclamado fuertemente contra esta práctica, que tampoco ha sido adoptada por otros escritores eminentes. Yo propondría un término medio, prefiriendo la estructura simple en aquellos casos solamente en que hay uso general en su favor. Si no me engaño, la estructura simple y eufónica ha prevalecido en las voces del lenguaje familiar y doméstico; y por el contrario, subsiste la pronunciación antigua y etimológica en las palabras que pertenecen más bien al idioma abstracto ó técnico, y que, por decirlo así, se han gastado y redondeado menos en la boca del vulgo. Á esta especie de transacción entre los etimologistas y los eufonistas, me parece ajustarse en gran parte la práctica actual de la Academia. Confieso que esta transacción tiene el inconveniente de no trazar una

línea precisa que dirija con facilidad y seguridad á los que hablan y escriben. Pero no se trata de establecer una regla cómoda, sino de exponer con fidelidad un hecho. No compete al ortologista decir: *así debe pronunciarse, porque así sería mejor que se pronunciase;* sino *así se pronuncia*, tomando de contado por modelo la pronunciación urbana y culta, que evita como extremos igualmente viciosos la vulgaridad y la afectación pedantesca.

2. Si se reconoce en castellano la existencia de dos sonidos *b* y *v*, la etimología es la única norma que puede darse para la elección entre el uno y el otro. Fúndase esto en un principio proclamado por la Academia, es á saber: que cuando el uso no puede servirnos de guía, debemos atender al origen. En esta materia no se puede decir que hay uso constante: unos pronuncian caprichosamente *b* ó *v;* otros no distinguen estos dos sonidos; y el número de los que se deciden, por razones buenas ó malas, ya en favor de la *b*, ya de la *v*, es limitado en extremo. En este conflicto de prácticas opuestas, ¿á qué podemos atenernos? No hay más que la etimología. Es verdad que, á pesar de la ambigüedad en la pronunciación, se escriben generalmente con *b* algunas palabras en que la etimología pide *v*, y al contrario; pero aquí no tratamos de las letras, sino de los sonidos, los cuales es necesario que se fijen por medios independientes de la escritura, cuyo

oficio no es dar leyes á la pronunciación, sino representarla fielmente.

Relativamente á la pronunciación en general, hay una cosa que notar.—La pronunciación no es ni debe ser siempre una misma. Los ortologistas ingleses distinguen dos: la que llaman solemne, que es propia de la declamación oratoria y teatral, y la familiar y doméstica. En aquélla, se pronuncian todas las letras clara y distintamente; en ésta, se omiten á veces algunas, y se pasa sobre otras muy ligeramente, pero sin dejar de hacerlas sentir. Y de aquí proviene tal vez la divergencia de opiniones respecto de la *b* y la *n* en *substituir*, *transformar*, etc.

II.

SOBRE EL SILABEO.

(Parte I, § V, pág. 140.)

No menciono la división de las consonantes en *mudas* y *semivocales*, porque no tiene la menor utilidad práctica. La clasificación de las articulaciones en *simples*, *compuestas*, *directas* é *inversas*, es de D. Mariano José Sicilia.

En el silabeo he seguido las reglas de la Academia. Sólo dos cosas podrán extrañarse: que se refiera la *r* á la vocal precedente, silabeando *her-e-der-o*, y que se escriba *tie-rra*, *ba-rra*, ha-

ciendo indivisible el carácter doble *rr*. Años hace que había yo indicado estas innovaciones, y celebro que hayan merecido la aprobación de algunos literatos á quienes miro como autoridades respetables en todo lo concerniente á la lengua castellana hablada y escrita. La primera de ellas se funda en la dificultad natural de pronunciar la *r* sin apoyarla en una vocal anterior, y en lo arbitrario de considerar como inicial la sílaba de un sonido por el cual no principia dicción alguna castellana, ni es posible que principie, y que nunca viene después de consonante, sino cuando hace de líquida. La segunda pertenece propiamente á la ortografía, pero tiene su fundamento en la ortología. Si el sonido de la *rr* es indivisible y siempre se articula directamente, indivisible debe ser también su signo, como el de la *ll*, formando con la vocal siguiente una sola sílaba escrita.

III.

SOBRE LA INFLUENCIA DE LA COMPOSICIÓN Ó DERIVACIÓN DE LAS PALABRAS EN EL ACENTO.

(Parte II, § III, pág. 165.)

La ortología y la ortografía consideran la materia de los acentos bajo dos aspectos muy diversos: toca á la primera determinar la vocal que debemos pronunciar con acento; á la segunda

compete dar reglas para determinar en qué casos debe este acento escribirse.

Pero en la ortología misma se puede considerar esta materia bajo dos diferentes aspectos. Ó se propone el prosodista recorrer una por una todas las formas de los vocablos castellanos, señalando el acento más general de cada una y enumerando las excepciones; ó se propone averiguar los fundamentos de la acentuación, ó sea las analogías más generales que en este punto sigue la lengua, con la mira de fijar el acento en los casos dudosos, haciéndola uniforme y consecuente consigo misma. Bajo el primer punto de vista, se puede decir que la materia ha sido agotada por D. Mariano José Sicilia. Pero el segundo es á mi parecer más interesante, porque pone de manifiesto la constitución acentual del idioma, y no sólo nos habilita para dirimir según ella las controversias á que da lugar la varia acentuación de los vocablos que ya existen, sino que establece y determina de antemano la de las voces nuevas que se naturalizan en castellano cada día y particularmente en el lenguaje técnico de las artes y ciencias.

Á tres reduzco yo las causas y fundamentos de la acentuación castellana. La primera, y la más poderosa de todas, es la analogía de composición ó derivación. Si formamos un compuesto ó derivado, debemos acentuarlo como los com-

puestos ó derivados de su especie, siempre que en esto siga el acento alguna ley determinada. Este es un principio tan obvio, que parece por demás inculcarlo. Y sin embargo, la mayor parte de los vicios en la acentuación de los americanos provienen de no atender á él, como se ve en las observaciones IV y V. Revélasenos también por su medio la prosodia de algunos vocablos antiguos malamente acentuados aun en las mejores ediciones. Por ejemplo, ¿quién dudará que debe pronunciarse *escripso*, *miso*, *tanxo*, *cinxo*, pretéritos de los verbos *escribir*, *meter*, *tañer*, *ceñir?* ¿Y que pronunciar *plegaos* (presente del subjuntivo de *placer*) es tan contrario al uso de los antiguos como lo sería al de los modernos pronunciar *agradeos* y *hagaos*, en vez de *agrádeos*, *hágaos?*

IV.

SOBRE LA INFLUENCIA DE LA ESTRUCTURA DE LAS PALABRAS EN EL ACENTO.

(Parte II, § IV, pág. 174.)

El segundo fundamento de la acentuación es la estructura. Repugna, por ejemplo, á nuestros hábitos hacer esdrújula la dicción, cuando entre las dos últimas sílabas median dos consonantes (que no son licuante y líquida), ó la doble consonante *x*, ó algunas de las articulaciones *ch*, *ll*, *ñ*, *rr*, *y*, *z*.

Las reglas I y II, que son fundamentales y absolutas, nos dirigen sin percibirlo y se nos han vuelto como naturales é instintivas, perpetuándose en ellas la índole acentual de la lengua latina. Las otras, desde la IV hasta la XII, nos manifiestan hábitos ó tendencias que están sujetas á gran número de excepciones, y que con todo eso importa mucho investigar, porque en ellas se encuentra el fundamento de esa parte de la ortografía castellana en que se dan las reglas para la acentuación escrita, cuyo principio dominante es que no debe pintarse el acento sino cuando se desvía de estas tendencias generales.

En fin, la regla XIII comprende un caso en que se yerra á menudo, y en que la escritura más correcta, según la ortografía que hoy está más en uso, no puede dar luz á la pronunciación. Si dudamos, por ejemplo, entre *sáuco* y *saúco*, ¿cómo sabremos cuál de estas dos acentuaciones ha de preferirse? De cualquier modo que se pronuncie, la voz es grave y termina en vocal, y, por consiguiente, debe escribirse sin acento, como casi todos la escriben; de que se sigue que no podemos salir de la duda consultando los diccionarios [1]. Convenía, pues, dar algunos avisos para la resolución de esta especie de casos.

(1) En el *Nuevo* de D. Vicente Salvá, se marca ya el acento de varios de estos vocablos. Lo mismo observo en la décima edición del *Diccionario de la Real Academia*.

V.

SOBRE LA INFLUENCIA DEL ORIGEN EN LA ACENTUACIÓN DE LAS PALABRAS.

(Parte II, § V, pág. 182.)

La tercera cosa á que debemos atender en esta materia es la etimología, siempre que el uso vacile. Nuestra lengua en las palabras derivadas del latín conserva casi siempre la acentuación de aquel idioma. Debemos, pues, seguir esta práctica en los casos dudosos.—En las voces de origen griego, preferimos de ordinario acentuarlas á la manera de los latinos, como lo prueba la lista de terminaciones que damos á la pág. 189 y siguientes. Por lo tanto, cuando el uso es incierto ó ambiguo en la acentuación de una voz griega, la regla general es colocar el acento donde lo pide la prosodia latina.—Pero hay terminaciones particulares en que la lengua castellana suele separarse del acento latino. El principio general debe aquí ceder á las reglas subalternas establecidas por el uso, cuales son las que doy en los números 1 hasta 9.—En las voces que tomamos á los idiomas francés, italiano y portugués, seguimos la acentuación nacional respectiva, á menos que las vistamos á la castellana dándoles una terminación propia nuestra, en que esté fijada la pro-

sodia por la analogía de inflexión ó la ley (
composición.—Y por último, en las voces tom:
das de otras lenguas, atendemos á la estructu:
material; y si ésta no basta para fijar la pros
dia, preferimos el acento, que nos parece tener u
aire y fisonomía más castellana. Tal es el sisten
sencillo que propongo, limitándome á indicar l
principios, sin entrar en enumeraciones y porm
nores que no caben en el cuadro estrecho á qu
creí necesario reducirme.

En las voces técnicas que se sacan cada día d
griego y que limitadas á ciertas artes ó cienci:
no forman nunca parte del idioma común y ra
vez se oyen en el diálogo familiar, no creo qu
sea justo alegar el uso contra la etimología, com
suele hacerse para autorizar corruptelas. Aunqu
veamos, pues, que en estas palabras prevale
hasta cierto punto una acentuación irregular, n
debemos arredrarnos de restablecer la que corre:
ponde á su origen.

Se me acusará tal vez de dar demasiado val
á la etimología, siendo tan contadas las person:
capaces de consultarla para arreglar á ella s
pronunciación en los casos dudosos. Á esto re:
pondo que la mayoría de los que hablan una le
gua no pueden hacer otra cosa que atenerse á l
autoridad en las dudas que no alcanzan á reso
ver por sí. Pero la autoridad, al fijar la prosodi
de las voces nuevas ó ambiguas, no obra segu

ramente por antojo ó por capricho. Lo que hace es recurrir á la analogía y deducir de principios generales las prácticas particulares que recomienda. Pues bien: estos principios generales son los que investiga el prosodista, y no se negará que uno de los que más influencia han tenido en la acentuación de los vocablos castellanos es el origen.

Ni es un respeto supersticioso á los idiomas clásicos lo que ha hecho que en todas las lenguas cultas se recurra á la etimología para que sirva de pauta al que habla, cuando se le presenta un caso nuevo, ó cuando por la variedad de la práctica titubea. La importancia de la etimología consiste, ya en que uniforma la pronunciación de la gente instruída, y por este medio la de todas las personas y pueblos que hablan un idioma común, ya en que, disminuyendo el número de las divergencias entre los varios idiomas, facilita su adquisición.

VI.

SOBRE LA CANTIDAD PROSÓDICA: EXAMEN DE LAS TEORÍAS DE HERMOSILLA Y SICILIA.

(Parte III, § I, pág. 199.)

En el *Arte de hablar* de D. José Gómez Hermosilla, y en las *Lecciones de ortología y prosodia* de D. Mariano José Sicilia, se inculcan ideas muy

opuestas á las mías acerca de las cantidades ó duraciones relativas de las sílabas castellanas; y para satisfacción de mis lectores, no puedo menos de manifestar las razones que me han obligado á separarme de la doctrina de dos literatos tan recomendables.

Las principales reglas de D. José Gómez Hermosilla para determinar las cantidades silábicas, son éstas:

1.ª Todo diptongo es largo por su naturaleza.

2.ª Toda vocal que precede á dos consonantes, la primera de las cuales se artiçula con ella y la segunda con la vocal siguiente, es larga por su posición.

3.ª Toda vocal acentuada es larga por su uso:

4.ª Los diptongos inacentuados se consideran como breves.

Esta división tripartita de largo *por naturaleza*, *por posición* y *por uso*, es nueva en prosodia, y, á decir verdad, no la entiendo. Si lo *largo por uso* es lo que todo el mundo pronuncia largo, en nada se distingue de lo *largo por naturaleza;* y si el uso de que se habla aquí es solamente el de los poetas, no veo que las vocales acentuadas se pronuncien de diferente modo en verso que en prosa.

Pero en lo que más me parece flaquear la teoría prosódica de este erudito escritor, es en la avaluación relativa de las breves y largas. La

larga, según el Sr. Hermosilla, dura dos tiempos; la breve, uno. Yo no veo que esto se nos haga sensible en el mecanismo de los versos castellanos, ó se pruebe de cualquier otro modo. De que una sílaba se pronuncie más rápidamente que otra, no se deduce que haya entre ellas la razón particular de 1 á 2.

Contraigámonos á la regla primera. Si pronunciamos dos vocales, dice el Sr. Hermosilla, es preciso que gastemos dos tiempos. Hay algo de sofístico en este raciocinio. Cuando hacemos un diptongo, puede suceder muy bien que una de las dos vocales ó ambas pierdan algo de su duración natural, pues la unidad de tiempo en prosodia no es el mínimo posible de la duración de un sonido. Pero, sin insistir en esta consideración, es evidente que el tiempo en que se pronuncian dos vocales concurrentes consta de tres elementos: el tiempo que invertimos en la primera, el que invertimos en la segunda y el que se gasta en la transición de una vocal á otra. Ahora bien: cuando formamos un diptongo, el tránsito de una vocal á otra es sensiblemente menor que cuando las dos vocales pertenecen á sílabas distintas, y ésta es una diferencia que el Sr. Hermosilla no ha tomado en cuenta, Sin embargo, pues, de que cada vocal dure algo por sí misma, y de que siempre que se juntan dos vocales formando diptongo, se junten dos duraciones, no

por eso será igual la suma de ellas á la duración de dos sílabas breves, comprendiendo, como se debe comprender, el tiempo que se gasta en el tránsito.

En cuanto á la segunda regla, comparemos estos dos vocablos *remedó* y *remendó*. *Men* es sin duda más largo que *me;* pero ciertamente las dos duraciones no están en razón de 2 á 1: la sílaba larga *men* no equivale á las dos sílabas breves *mene;* y de aquí es que sustituídas las segundas á la primera en el octosílabo:

Remendaba su vestido,

lo convertirían en un verso de nueve sílabas. La *n*, según el Sr. Hermosilla, trae consigo un sonido vocal sordo, parecido al *scheva* de los hebreos. Pero ¿por qué este sonido vocal sordo ha de durar lo mismo que un sonido vocal claro y distinto, como el de la sílaba *ne?* Algo añade sin duda la *n* con su *scheva* al sonido de *me;* pero ¿lo duplica? ¿Se gasta el mismo tiempo en pronunciar *remendó* que *remenedó?* Consulte cada cual su oído.

Lo mismo digo por lo tocante á la regla tercera. El acento alarga un poco la vocal, pero no la duplica. Estos dos períodos métricos:

De la fortuna el premio,
Déle fortuna el premio,

pueden acomodarse sin la menor violencia á un período musical idéntico: la diferencia de sus duraciones, que se reduce á la diferencia de duraciones entre *de* y *dé*, es por consiguiente inapreciable.

La cuarta regla es para mí ininteligible. *Los diptongos inacentuados se consideran como breves.* Esto quiere decir una de tres cosas: ó que los diptongos inacentuados son naturalmente breves; ó que siendo largos, el versificador altera su cantidad natural, haciéndolos breves en verso; ó que puede figurarse en ellos otra cantidad que la que verdaderamente les da al pronunciarlos.

Lo primero es inconciliable con la doctrina del Sr. Hermosilla. «Las dos vocales del diptongo (dice en prueba de su primera regla) suenan distinta, aunque rápidamente; luego gastamos dos tiempos en pronunciarlas.» Yo no concibo que este raciocinio, valga lo que valiere, se aplique á los diptongos inacentuados con menos fuerza que á los otros.

Lo segundo es falso, porque no creo que nadie diga que los diptongos inacentuados suenen de diverso modo en verso que en prosa.

Lo tercero es absurdo.

Los argumentos en que funda el Sr. Hermosilla los valores respectivos de sus largas y breves, si probasen algo, probarían demasiado. Un diptongo (dice Hermosilla) tiene una duración do-

ble, porque dos vocales han de pronunciarse en dos tiempos. Luego un triptongo (digo *yo*) tendrá una duración triple, porque tres vocales han de pronunciarse en tres tiempos. Luego una sinalefa de cuatro vocales, como la de aquel verso de Rioja:

Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora,

consumirá cuatro tiempos, porque cada vocal necesita de cierto tiempo para pronunciarse.

Un *scheva* (según Hermosilla) duplica la cantidad de la sílaba. Luego dos *schevas* la triplican, y tres la cuadruplican. *Transcribe*, por consiguiente, se pronunciará en igual número de tiempos que *teranesekeribe*.

La vocal acentuada, en la teoría prosódica de Hermosilla, vale por esto solo dos tiempos. Luego el diptongo acentuado valdrá tres; y si se le juntan una ó dos *schevas*, llegará á valer cuatro ó cinco. *Claustro*, por ejemplo, gastará tanto tiempo en pronunciarse como la dicción *caláusetero*, cuya sílaba *láu*, según este cómputo de cantidades, deberá valer tres tiempos. He aquí, pues, nada menos de siete tiempos empleados en la pronunciación de una palabra disílaba. Increíble parece que se hayan escapado á un literato de tanta instrucción y talento éstas tan absurdas como necesarias consecuencias de sus reglas prosódicas.

D. Mariano José Sicilia divide las sílabas en breves, más breves, largas y más largas. Denomina más breves las que no llegan á la unidad de tiempo; breves, las que consumen la unidad justa; largas, las que ocupan un tiempo y parte de otro; más largas, las que consumen dos tiempos. El duplo de una breve, según este autor, es el máximo de la duración posible de la sílaba.

Toda clasificación es arbitraria, y por tanto no disputaríamos á Sicilia el derecho de dividir de este modo las sílabas si nos hubiese dado, para distinguir una clase de otra, algún medio que estuviese al alcance de nuestros sentidos. Una clasificación como la suya no podría menos de producir infinitas dudas y embarazos en la práctica. Porque ¿quién se atrevería jamás á decir, consultando su oído, que una sílaba dada pertenecía precisamente á la clase de las más breves y no á la clase de las breves ó de las largas? Si una sílaba ocupa justamente la unidad de tiempo, es breve; si la unidad menos un quinto, es más breve; si la unidad más un quinto, es larga. ¿Hay oído tan fino que esté seguro de no equivocarse en la apreciación de tan mínimos y fugitivos accidentes? ¿De qué sirve un límite matemático que no está al alcance del único sentido á quien toca juzgar de los diversos valores de las sílabas?

Se dice que ésta es la doctrina común de los gramáticos. Yo por mi parte confieso que jamás

la había entendido de este modo. Creía que los gramáticos antiguos hallaban entre sus largas y sus breves la razón aproximativa de 1 á 2, y que distinguían también sílabas que, sin alejarse de la razón indicada, eran más ó menos largas y más ó menos breves. Esta clasificación habla al oído, y no traza líneas matemáticas que este sentido es incapaz de fijar. Un niño á quien se preguntaba si una sílaba era breve ó larga, no podía titubear un momento.

No discutiremos aquí las reglas que da el señor Sicilia para determinar la duración de las sílabas. Nos limitaremos á la 5.ª, según la cual la sílaba acentuada es larga de las más largas y consume dos tiempos. ¿Qué fundamento hay para que la sílaba acentuada dure justamente dos tiempos? ¿Á qué experimento se recurre para probarlo? ¿Á qué demostraciones? Se apela vagamente á la práctica de los poetas (nota al pie de la pág. 14 del tomo II, edición de Madrid). Mucho sería de desear que se manifestase de qué modo está de acuerdo el mecanismo del verso castellano con semejante regla, porque yo, lejos de encontrarlo en armonía con ella, creo que la falsifica de todo punto. Si viésemos que en el verso castellano la sílaba acentuada valiese tanto para la medida como dos sílabas breves inacentuadas, hallaríamos conformidad entre la valuación del Sr. Sicilia y la práctica de los poetas;

pero si lo que vemos es todo lo contrario, es menester decir ó que la práctica desmiente á la teoría, ó que en nuestros versos no se hace caso de la medida del tiempo, que vale tanto como decir que no son versos.

Comparemos estos dos octosílabos:

> Ve, aguija, vuela, huye luego;
> Huía atemorizado.

Yo no negaré que el segundo se desliza con más facilidad y suavidad que el primero. Pero afirmo (y creo ser en esto el intérprete de las sensaciones de cuantos han versificado en castellano, inclusos aquéllos que no sabían palabra de sílabas ni conocían siquiera las letras), afirmo que estos dos octosílabos se aproximan á la razón de igualdad, y que ciertamente no hay entre sus duraciones la diferencia que resultaría de los cómputos del Sr. Sicilia. Atendiendo á los acentos, el primero, según sus reglas, consumiría trece tiempos y el segundo diez; puesto que el primero consta de ocho sílabas, de las cuales cinco son acentuadas, que equivalen á diez, al paso que de las ocho del segundo sólo dos son acentuadas, equivalentes á cuatro. No hago mérito de los diptongos y sinalefas que hay en el uno y faltan casi enteramente en el otro. ¿Cómo es, pues, que el oído reconoce en ellos una misma medida? El número de las sílabas no se percibe instantánea-

mente. Ni el vulgo, ni los improvisadores, ni en suma versificador alguno, á no ser absolutamente novicio, las cuenta jamás al hacer sus versos; y al oirlos recitar, tampoco nos es necesario contarlas para distinguir el que está ajustado á la medida del que no lo está. ¿Cuál es, pues, el criterio de que nos valemos? ¿Qué medida es ésta que, cuando oímos un romance octosílabo, nos hace juzgar instantáneamente que una combinación de sílabas hace verso ó no lo hace?

No puede ser otra que sus duraciones sensibles; y, por tanto, no podrían nunca parecer versos de una misma medida los que se hallasen bajo este respecto en la razón de 10 á 13.

Además, si la última sílaba de *alelí* es la más larga posible, porque es acentuada, ¿qué diremos de la última de *taráy*, donde se junta al acento el diptongo, y de *buéy*, donde hay triptongo y acento, y de *cambiáis*, donde además del acento y el triptongo hay articulación inversa?

Si no me engaño, el fundamento de los que piensan acerca de las sílabas acentuadas como Sicilia, es éste: así como en ciertos parajes de los metros latinos y griegos eran obligadas las sílabas largas, en los nuestros lo son las acentuadas; luego nosotros invertimos dos tiempos en una sílaba acentuada, como los griegos y latinos en una sílaba larga. Mala consecuencia. Si las sílabas acentuadas figurasen como largas en la ver-

sificación castellana, pudieran ocupar su lugar otras sílabas que fuesen largas, sin ser acentuadas. Sicilia parece haber anticipado esta objeción estableciendo dos clases diferentes de sílabas largas: las unas acentuadas, que son dobles, y las otras inacentuadas, que son menos dobles, aunque no se sabe qué cantidad precisa tienen. Y á la verdad que no se columbra para esta diferencia otro fundamento que la necesidad de reparar la objeción. Más adelante veremos el papel que hacen los acentos en el mecanismo del verso castellano, y la ninguna necesidad que hay de suponer que ejerzan semejante influencia sobre la duración de las sílabas.

La clasificación toda adolece del defecto gravísimo de no poderse comprobar por la práctica de los poetas, que debe ser la piedra de toque de toda teoría prosódica. ¿Qué importan esas pequeñas diferencias de duración, de que ningún versificador hace uso? Ellas serían cuando más un fenómeno prosódico curioso. Pero ni de éstas, ni de la diferencia que el Sr. Sicilia establece entre las largas por naturaleza y las largas por la influencia del acento, encontramos prueba alguna en sus *Lecciones*.

VII.

SOBRE LA EQUIVALENCIA DE LOS FINALES AGUDO, GRAVE Y ESDRÚJULO EN EL VERSO.

(Métrica, § II, pág. 258.)

D. Francisco Martínez de la Rosa, que en una de las *notas* á su *Poética* ha comparado la versificación antigua con la moderna (y á mi parecer más acertadamente que Hermosilla y Sicilia), encuentra un vestigio de aquella compensación de largas y breves, que era de necesidad absoluta para el ritmo antiguo, en la sílaba de menos que tienen constantemente nuestros versos agudos, y la sílaba de más que ponemos siempre á los esdrújulos. «La palabra *trémula* consume á fin de verso los mismos tiempos musicales que la palabra *fuerte*.» Pero ¿por qué sólo á fin de verso?

Alguna causa particular debe de haber en aquel paraje que no exista en los otros. ¿No indica esto con toda claridad la influencia de la pausa, que hace de poca importancia las desigualdades de duración entre los finales graves, agudos y esdrújulos? Cuando en el final de un verso pongo el esdrújulo *tenérsela* en lugar de los graves *tenerla* ó *tenerse*, ¿se podrá buenamente decir que se sustituyen dos breves á una larga? Es claro que no. Lo que se hace es añadir á las sílabas

existentes otra sílaba: no hay sustitución alguna. Y cuando sustituyo el final agudo *tener* al grave *tenerle*, ¿sustituyo acaso una larga á dos breves? Sin duda que no, porque lo mismo absolutamente es el *nér* en *tenér* que en *tenérle*. Lo que se hace entonces no es más que quitar una sílaba. ¿Puede concebirse que la adición ó sustracción de una cantidad á otra dada, que permanece inalterable, no la aumenta ó la disminuye? No era por cierto así la compensación entre una larga y dos breves en latín y griego.

Otra cosa es lo que en los versos latinos era análogo á lo que sucede en los castellanos. En el final de un hexámetro, por ejemplo, puede ponerse *labore* en lugar de *labores* y recíprocamente, sin embargo de que la última sílaba de *labore* sea breve y la de *labores* larga. No hay en esto sustitución de dos sílabas á una, sino de dos tiempos á uno; pero el tiempo que de este modo sobra ó falta, se embebe ó suple en el reposo final del verso.

Son, pues, desiguales las duraciones de *tenérsela*, *tenerse* y *tener*, gastándose en la primera un tiempo más que en la segunda, y en la segunda un tiempo más que en la tercera. Si no se paliase esta desigualdad en el reposo con que termina el verso, no se toleraría; y aun por eso la interpolación de versos agudos ó esdrújulos entre los graves es más bien una licencia autori-

zada que una práctica regular y legítima, á menos que, sobreviniendo á intervalos iguales, se convierta en un accidente métrico, cuya recurrencia periódica deleite al oído.

D. Vicente Salvá explica de otro modo la aparente equivalencia de los finales agudo, grave y esdrújulo; pero no con mejor suceso. Según este docto filólogo, no hay verdaderamente dicciones agudas ni esdrújulas en castellano: todas son graves. Pronúncianse (dice) *desdén*, *vendrá*, como si estuviesen escritos *desdéen*, *vendráa*. Por el contrario (añade), en los esdrújulos pasamos tan de corrida sobre la vocal de la sílaba media, que no se la percibe (son palabras textuales); de manera que pronunciamos *línea*, *máxima*, casi como si estuviesen escritos *lina*, *maxma*. Tan inexacto es lo uno como lo otro, y sobre ello apelo á cualquiera que consulte su oído. Si pronunciásemos *desdéen*, tendríamos un endecasílabo perfecto en

Tu desdén tirano me atormenta,

puesto que *desdén* formaría una dicción trisílaba grave. Y si no se percibiese la vocal de la sílaba media de los esdrújulos, estaría perfectamente ajustada á la medida del endecasílabo esta sarta de palabras:

¡Oh! eterno padre, Júpiter óptimo, máximo;

puesto que se pronunciaría:

¡Oh! eterno padre, Júpter optmo, maxmo.

No concibo cómo han podido ocultarse á tan juicioso escritor las consecuencias (permítaseme decirlo) absurdas que envuelve su doctrina, y no las he señalado todas.

Sé que no han faltado versificadores de los buenos, que hayan hecho consonantes en *ismo* los superlativos en *ísimo;* pero ni el mismo Arriaza, que ha usado de esta licencia, se hubiera atrevido á rimar á *pardo* con *árido*, á *Pablo* con *pábulo*, á *divina* con *Virginia*, á *sincero* con *etéreo*, etc.

Voy á presentar una práctica métrica que podría mirarse (con harto mejor fundamento que la equivalencia de los finales agudo, grave y esdrújulo á fin de verso) como un vestigio de la compensación de una larga por dos breves, tan usual en las lenguas griega y latina. En coplas destinadas al canto, sobre todo en tonadas populares, se permutaban entre sí el dáctilo y el troqueo, el anapesto y el yambo; y esto no sólo sin desagrado, sino con deleite del oído. Tirso de Molina introduce en su *Don Gil de las calzas verdes* una escena de baile en que se cantan estos versos:

Al molino del amor
alegre la niña va
á moler sus esperanzas.
Quiera Dios que vuelva en paz.

En la rueda de los celos
el amor muele su pan,
que desmenuzan la harina
y la sacan candeal.

Río son sus pensamientos,
que unos vienen y otros van;
y apenas llegó á su orilla,
cuando ansí escuchó cantar:

—Borbollicos hacen las aguas,
cuando ven á mi bien pasar;
cantan, brincan, bullen y corren
entre conchas de coral;

Y los pájaros dejan sus nidos;
y en las ramas del arrayán
vuelan, cruzan, saltan y pican
torongil, murta y azahar.—

Los bueyes de las sospechas
el río agotando van;
que donde ellas se confirman,
pocas esperanzas hay;

Y viendo que á falta de agua
parado el molino está,
desta suerte le pregunta
la niña que empieza á amar:

—Molinico, ¿por qué no mueles?
—Porque me beben el agua los bueyes.

Vió al amor lleno de harina,
moliendo la libertad
de las almas que atormenta,
y ansí le cantó al llegar:

—Molinero sois, amor,
y sois moledor.
—Si lo soy, apartesé,
que la enharinaré.

Al leer por primera vez estos versos, no podía yo darme cuenta del placer que por su modulación acentual producían en mí. Parecíame continuado en casi todos ellos un mismo ritmo, aunque variado con exquisita suavidad y con cierta armonía imitativa; pero es fácil echar de ver el artificio rítmico.

Las tres primeras coplas están en octosílabos libres en que predomina el ritmo trocáico, que naturalmente propende á acentuar las sílabas impares, y en especial la tercera:

Al molino del amor,
A moler sus esperanzas,
En la rueda de los celos,
El amor muele su pan,
Y la sacan candeal,
Río son sus pensamientos.

Las siguientes están enteramente ajustadas al tipo trocáico:

Quiera Dios que vuelva en paz,
Que unos vienen y otros van,
Cuando ansí empezó á cantar.

El baile se anima, y el canto parece tomar de improviso otro ritmo; pero lo que hace es sustituir el dáctilo al troqueo, acelerando las dos sílabas inacentuadas del primero, de manera que cantadas ocupen igual espacio de tiempo que el que ocuparía la sola sílaba inacentuada del segundo. Subsiste de esta manera el ritmo, pero con un carácter peculiar de celeridad y viveza que corresponde á las ágiles mudanzas del baile. Señalo estas cláusulas dactílicas con letra diferente:

Borbo | llicos | *hácen las* | aguas,
cuando | *vén á mi* | bien pa | sar;
cantan, | brincan, | *búllen y* | corren
entre | conchas | de co | ral;
Y los | *pájaros* | *déjan sus* | nidos;
Y en las | *rámas del* | arra | yán
Vuelan, | cruzan, | *sáltan y* | pican
torongil, | murta | y azahar.

Falta el ritmo en *torongil*, que para ajustarse á la tonada es preciso que se cante *tórongil;* irregularidad que desaparecía diciendo:

Mirto, ro | mero | y aza | har.

Hácese más pausado el movimiento, y como que

respiran los bailantes, en las dos coplas de trocáicos octosílabos que siguen; pero se anima de nuevo el baile, y vuelve el dáctilo á reemplazar el troqueo:

> Moli | *nico, ¿por* | qué no | mueles?
> *Pórque me* | *bében el* | *água los* | bueyes.

Sigue otra copla de trocáicos octosílabos y luego otra en que alternan dos ritmos: el trocáico en el primero y tercer verso:

> Moli | nero | sois, a | mor,
> Si lo | soy, a | parte | sé,

y el yámbico en el segundo y cuarto:

> Y sois | *moledor*,
> Que la en | hari | naré:

moledor, anapesto sustituído al yambo.

Vese el mismo artificio en el baile de soldados y vivanderas que introduce Calderón en *El Alcalde de Zalamea*, y en el estribillo de varios romances y letrillas; por ejemplo:

> Vente | cico | *murmura* | dor,
> que lo | gozas | y andas | todo,
> hazme el | *són con las* | *hójas del* | olmo,
> miéntras | *duérme mi* | lindo a | mor.

En *El hijo de la Fortuna*, de Calderón, hay un coro de sacerdotisas en versos de dos ó cuatro

cláusulas rítmicas en que alternan el anapesto y el yambo. Señalaremos con letra diferente al segundo:

Atendéd, | moradó | res de Dél | fos,
al sá | cro pregón, | *al pú* | blico edíc | to,
que pá | ra el primér | *solstí* | cio de jú | nio
espár | cen las nín | fas de Apó | lo diví | no.
Atendéd, | que os publí | co
que aqués | te es el á | ño del grán | sacrifí | cio.

Pero ¿vemos en esto aquella compensación de una larga por dos breves característica del metro clásico? No, por cierto. Á la sílaba inacentuada del yambo ó del troqueo, se añade otra sílaba de la misma especie; y se acelera un poco la pronunciación de ambas para guardar la misma medida, esto es, para que las cláusulas métricas sean aproximadamente isócronas y semejantes. Tenemos un proceder análogo en la sustitución del anapesto al yambo, que era permitida en los pies impares del senario, tanto de la tragedia, como de la comedia griega. En los pies ó cláusulas *pares* de la tragedia, figuraba el yambo, ó en lugar de éste el tríbraco, que le era exactamente isócrono, y, por tanto, lo compensaba rigorosamente. Pero los cómicos, sujetos á leyes menos estrictas, se arrogaron además el privilegio de añadir al yambo (aun en cláusulas *pares)* una sílaba breve, convirtiéndolo en anapesto. Entre es-

ta práctica y la que acabo de analizar, no hay más diferencia que la que nace de la diversa índole del ritmo, cuantitativo en las lenguas clásicas, y acentual en la nuestra.

Ni en aquéllas ni en ésta, es naturalmente permutable el troqueo por el dáctilo, ni el yambo por el anapesto; pero la música y aun la simple recitación puede paliar fácilmente la diferencia, y aun aprovecharse de ella para dar más ligereza y movilidad al ritmo.

En la versificación inglesa, eminentemente acentual, se usa frecuentemente este proceder de adición, esencialmente diverso del de compensación. Véanse los bellísimos anapésticos con que lord Byron principia su *Bride of Abydos:*

Know ye | *the land* | where the cy | press and [myr | tle
Are em | blems of deeds | that are done | in their [clime | ; etc.

No se confunda el proceder rítmico de que acabo de hablar con las frecuentes irregularidades de los versos cortos en nuestros poetas del siglo XVI y XVII, que no deben, á mi juicio, imitarse. Ni se lleve á mal haberme extendido tanto sobre una materia que en un tratado de métrica no deja de tener importancia, y que hasta ahora, á lo que entiendo, no ha merecido la menor atención á nuestros literatos.

VIII.

SOBRE LOS PIES: DIFERENCIA FUNDAMENTAL ENTRE EL RITMO DE LA POESÍA GRIEGA Y LATINA Y EL DE LA POESÍA MODERNA.

(Métrica, § III, pág. 271.)

Los *pies* tienen en todo sistema métrico una relación necesaria con el mecanismo del verso. Debemos mirarlos como expresiones abreviadas que significan ciertas combinaciones de sílabas largas y breves, como en la métrica de los griegos y latinos, ó de acentuadas é inacentuadas, como en la métrica de los españoles, italianos, portugueses, ingleses, etc.

En el *Arte de hablar* se construyen los pies castellanos atendiendo á un tiempo al acento y á la cantidad *natural* y de *posición*, por manera que en

> El dulce lamentar de dos pastores
> he de cantar, sus quejas imitando,

tendríamos:

El dul	ce la	mentar	de dos	pasto	res
espondeo	pirriquio	espondeo	yambo	espondeo	
he de	cantar,	sus que-	jas i	mitan	do,
troqueo	espondeo	espondeo	pirriquio	yambo	
cuyas	ove	jas al	cantar	sabro	so
troqueo	yambo	yambo	espondeo	yambo	

¿Qué simetría de pies, ó qué medida de tiempo

señalada por medio de ellos, percibimos aquí? ¿Á qué ley está sujeta su colocación? Y si á ninguna, ¿qué provecho se saca de introducir semejante nomenclatura en nuestra métrica?

Yo construyo los pies atendiendo sólo al acento, de que se sigue que no admito más de dos pies disílabos: el coreo ó troqueo y el yambo. Cuando digo que el ritmo del endecasílabo es yámbico, y que de sus cinco pies el tercero y quinto, ó bien el segundo, cuarto y quinto, son necesariamente yambos, expreso casi todo lo que es necesario para dar á conocer las leyes métricas á que este verso está sujeto, y fuera de eso indico cuáles son las cadencias que en él agradan más al oído, que son todas aquéllas que nacen de la acentuación de las sílabas pares; doy á conocer, en una palabra, su naturaleza, su esencia íntima.

El Sr. Hermosilla no admite pies trisílabos en castellano. Esto, aun adoptado su sistema métrico, modelado por el latino, parece una pura voluntariedad. «Téngase, dice, por principio general, verdadero é inconcuso, que nuestros versos están divididos en pies de dos sílabas, con alguna *cesura* (ó sílaba de más) al fin, si el número de las sílabas del verso es impar.» De este principio general, verdadero é inconcuso, no encontramos otra prueba que la siguiente: que ni aun el adónico consta de dáctilo y espondeo, sino de

coreo, yambo y cesura. ¿Por qué no de dáctilo y espondeo, ó de dáctilo y coreo? «La prueba, dice, es demostrativa. En éste de Villegas:

Céfiro blando,

aun concediendo que constase de dos pies y que el primero fuese dáctilo, el segundo no puede ser espondeo, pues la *o* de *blando* es breve.» Pero de no ser *blando* espondeo, ¿se sigue que *céfiro* no sea dáctilo? Y conceder que *céfiro* sea dáctilo, ¿no es conceder lo que se va á refutar demostrativamente? Confieso que me he quedado en ayunas de la demostración. No parece sino que en esto de los pies hubiese alguna cosa misteriosa, y que no fuese lo más indiferente del mundo decir *dáctilo y coreo*, ó decir *coreo, yambo y cesura breve*, pues al cabo estas dos expresiones significan una misma serie de cinco sílabas combinadas así: larga, breve, breve, larga, breve. Si alguna de las dos expresiones mereciese la preferencia, sería sin disputa la primera, que es la más sencilla (1).

Además, ¿no es voluntariedad sentar que la última sílaba del adónico es siempre breve, por-

(1) Téngase presente que en el lenguaje de Hermosilla la palabra *cesura* no significa *corte*, sino sílaba de más, ó que no entra en el cómputo de los pies. No quiero disputar la propiedad de esta acepción. *Troqueo* y *coreo* son palabras sinónimas.

que lo es la de *blando* en el ejemplo que se cita? ¿No son adónicos

> Temo sus iras,
> Hiere tus alas,

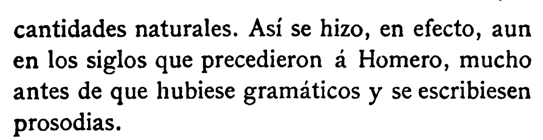
y no es larga en ellos la última sílaba por el *scheva* de la *s?* Y, en fin, ¿no será indiferente en los versos castellanos, como en los latinos, la cantidad de la sílaba final por razón de la pausa, que señala el tránsito de un verso á otro, y suple lo que falta á lo breve ó absorbe lo que sobra á lo largo?

Pero dejemos estas largas y breves, que (si no estoy completamente alucinado) importan muy poco en nuestro sistema de versificación, y volvamos al accidente esencialísimo del ritmo castellano, el acento. Todas las variedades que admite el ritmo simple, se reducen á cinco: ó viene el acento rítmico sobre las sílabas pares ó sobre las impares, ó de tres en tres sílabas comenzando por la primera, por la segunda ó por la tercera. Por consiguiente, tenemos dos pies disílabos, el troqueo y el yambo, y tres pies trisílabos, el dáctilo, el anfíbraco y el anapesto. Ni podemos tener más, ni podemos tener otros que éstos, á menos que admitamos pies de cuatro ó más sílabas, de que hasta ahora no hay necesidad para explicar los ritmos de la versificación castellana.

Á fin de desvanecer toda especie de duda so-

bre este punto fundamental, averigüemos el v
dadero oficio del acento en nuestro ritmo.
grande argumento de los sostenedores de las ca.
tidades silábicas sencillas y dobles, es éste: e
innegable que la sílaba larga de los metros clási-
cos tenía doble duración que la breve; las acen-
tuadas de los metros modernos hacen el oficio de
las antiguas largas: luego en castellano la sílaba
acentuada vale dos tiempos y la inacentuada uno
solo. Como si hubiera necesidad de raciocinio
para probar una cosa de que, si existiese, ten-
dríamos la mejor de todas las pruebas en nues-
tras propias sensaciones. Para que se perciba la
falacia de este argumento, es preciso que se mire
bajo su verdadero punto de vista el artificio de
los metros antiguos.

En griego y latín, lo que se llamaba sílaba
larga era doble que la breve en su cantidad ó du-
ración. Y esta diferencia entre las sílabas no fué
un refinamiento introducido por los poetas ó los
gramáticos, sino una cosa nacida con las mismas
lenguas y familiarísima aun al vulgo, que la
aprendía desde la cuna, puesto que no le era dado
hablar sino con largas y breves, de duración do-
ble y simple: de manera que, para componer
versos, fué necesario desde el principio tomarla
en cuenta; como que el ritmo métrico no es otra
cosa que el habla misma acomodada á ciertas
medidas en que conserva sus acentos, pausas y



cantidades naturales. Así se hizo, en efecto, aun en los siglos que precedieron á Homero, mucho antes de que hubiese gramáticos y se escribiesen prosodias.

En el uso de las largas y breves, se consultaban dos objetos que importa mucho distinguir: la medida del tiempo y el movimiento métrico. Desde luego era necesario que la combinación de largas y breves se hiciese con tal arte, que cada verso, y cada cláusula del verso, se pronunciasen en cierto número de tiempos, contando la breve por uno y la larga por dos. Los versos de una misma especie debían tener todos una duración ó rigorosa ó aproximadamente igual. Si el ritmo era simple, cada verso constaba de cláusulas que también eran rigorosa ó aproximadamente iguales. Si (como en el sáfico) era completo el ritmo y desiguales las cláusulas, á lo menos la estructura de cada verso debía repetirse uniformemente en los otros.

El hexámetro, por ejemplo, debía constar de seis cláusulas, cada una de cuatro tiempos. Por consiguiente, esta línea:

Infandum jubes, regina, renovare dolorem,

no formaba un hexámetro, pues, aunque tenemos en ella estas cláusulas de cuatro tiempos, *infan*, *bes-re*, *vare-do*, *lorem*, quedan en medio de ellas la cláusula de tres tiempos *dum-ju*, y la de

cinco tiempos *gina-reno*, que son contrarias á la ley del hexámetro. El verso tenía completos sus veinticuatro tiempos; pero los tiempos estaban distribuídos de un modo irregular, que el oído desaprobaba. Ni pueden distribuirse legítimamente sino colocando las palabras en otro orden, v. gr., del modo siguiente:

Infan | dum, re | gina, ju | bes reno | vare do | [lorem,

ó de este otro:

Renova | re jubes | infan | dum, re | gina, do | [lorem.

Mas, aunque esta segunda línea cumplía con la condición del *número* ó medida rítmica del tiempo, no presentaba el *movimiento métrico* que se exigía como una condición no menos indispensable en esta especie de verso. No bastaba que las sílabas se repartiesen en cláusulas de cuatro tiempos: se pedía también al versificador que cada cláusula principiase constantemente por una sílaba larga; en otros términos, las cláusulas debían ser por precisión espondeos ó dáctilos. La línea, pues,

Renovare jubes infandum, regina, dolorem,

no satisface á la segunda de las condiciones esenciales; pues, aunque principia por dos cláu-

sulas de cuatro tiempos, la primera mitad de cada una de ellas consta de dos sílabas breves y no de una larga; en otros términos, los dos primeros pies son anapestos y no dáctilos ó espondeos, contra la ley del metro. En la línea

Infandum, regina, jubes renovare dolorem,

se verifican las dos condiciones juntamente.

Así, pues, ni en el hexámetro, ni en otro verso alguno, se requería para el número ó medida del tiempo que en ciertos parajes hubiese precisamente breves ó largas. Esto se exigía con otro objeto muy diferente, y no en todas especies de verso. Para lo que es llenar ciertos espacios de tiempo, lo mismo era emplear dos breves que una larga; así como en la música, para lo que es llenar un compás, tanto vale emplear dos semicorcheas como una corchea. Mas, para el aire, el carácter, el movimiento del verso, no era lo mismo ocupar dos tiempos con dos alientos ó con uno solo prolongado. Aquéllos daban ligereza y suavidad á la cláusula métrica; éste la hacía lenta y grave.

Ahora bien, ¿qué debía suceder en una lengua en que las duraciones de las sílabas fuesen aproximadamente iguales? Primeramente, no pudiendo compensarse una larga por dos breves, era necesario que el número de los tiempos de que constaba cada cláusula y cada verso guardase

una proporción constante con el número de las sílabas; es decir, que todos los pies y todos los versos isócronos debían ser por el mismo hecho isosílabos.

Y en segundo lugar, siendo tan corta la diferencia entre las largas y las breves, las largas forzadas no hubieran señalado de un modo bastante sensible el movimiento métrico. Debió, pues, buscarse otro accidente perceptible al oído, que tuviese el mismo oficio. Este accidente fué en castellano el acento.

La apoyatura que distingue la sílaba aguda de la grave no es de tanta importancia en nuestra métrica, sino porque, colocada de trecho en trecho, da á cada especie de verso un aire y marcha característica, á la manera que lo hace el compás ó *battuta* en la música. Como en ciertos parajes del metro latino se exigía por precisión una larga y no se admitían dos breves, sin embargo de que para la medida del tiempo era lo mismo una cosa que otra, así en ciertos parajes del metro castellano se pide por precisión una sílaba aguda y no se admite una grave, no obstante que ambas ocupan espacios aproximadamente iguales en la medida del tiempo.

IX.

SOBRE LA TEORÍA DEL METRO.

(Métrica, § VIII, pág. 332.)

Aquí me propongo discutir de propósito la teoría métrica del Sr. Hermosilla. Yo creo que admitiendo sus reglas de cantidades silábicas y su modo de explicar el mecanismo de nuestros versos, resultaría que, según su misma definición de lo que es verso, son indignos de este nombre los de cuantos poetas castellanos han escrito hasta ahora, y no podrían compararse ni aun con los más libres y prosáicos que jamás se usaron en griego ó latín; de manera que, lejos de asimilarse la versificación castellana y la antigua, como se lo propuso por medio de su sistema aquel erudito escritor, diferirían completamente en el más fundamental y esencial de todos los caracteres del metro.

«La versificación (dice el Sr. Hermosilla) consiste en distribuir las composiciones en ciertos grupos de sílabas sujetos á medidas determinadas.» Supongo que por *medidas determinadas* debemos entender *medidas isócronas* ó espacios de tiempo iguales, porque más abajo se dice: «Todos los versos se cantaban; y aunque algunos no están ya destinados á cantarse, han conser-

vado, sin embargo, la misma estructura que cuando se cantaban. Ahora bien: si cada verso era cantado, es decir, pronunciado en un período determinado de tiempos musicales, es de toda necesidad que en su pronunciación tónica no se gastasen más ni menos tiempos que los que abrazaba el período musical á que estaba acomodado; y, por consiguiente, que toda versificación se funde ahora, como entonces, en esa medida regular de los tiempos que se empleaban en recitar cada uno.» Si un *determinado período de tiempos musicales* es una cantidad determinada y fija de duración (y yo no veo que otra cosa pueda ser), la medida regular de los versos de cada especie consiste sin duda en amoldarse justamente á ciertos espacios de tiempo fijos y determinados, de manera que nada sobre ni falte.

Partiendo de unos mismos principios, diferimos totalmente en su aplicación; pero es, si no me engaño, porque el Sr. Hermosilla los abandona cuando llega el caso de adaptarlos á la versificación castellana. Lo que á mi ver le ha inducido á error, es el paralelo que ha querido establecer entre ella y la griega y latina; no porque no sean análogas y comparables hasta cierto punto, sino porque ha buscado la analogía donde no es posible que exista, oponiéndose á ello el diverso mecanismo de las dos lenguas.

Los griegos y latinos, según el Sr. Hermosilla,

tenían cuatro clases de versos. En la primera, el número de las sílabas y de los tiempos era constante. Pertenecían á ella el senario yámbico puro, los sáficos, adónicos y alcáicos.

Lo esencial, á mi parecer, en esta clase era la igualdad *rigorosa* de los tiempos y la uniformidad *absoluta* de los movimientos. No sólo era necesario que en cada cláusula se gastase cierto número de tiempos: que, por ejemplo, en la primera del sáfico [1] se gastasen tres tiempos; en la segunda y tercera, cuatro; en la cuarta y quinta, tres; por cuyo medio se consumían diez y siete tiempos ni más ni menos en cada verso, sino que además era necesario que las largas y breves formasen una serie forzada, porque la primera, cuarta y quinta cláusula eran precisamente troqueos, la segunda espondeo y la tercera dáctilo. De aquí resultaba que el número de las sílabas fuese invariable en esta especie de verso; mas no como circunstancia que de suyo importase, sino como consecuencia forzosa de la uniformidad absoluta de los movimientos ó determinación de los pies.

En la segunda clase, dice el Sr. Hermosilla, el número de los tiempos era constante, mas no el de las sílabas. Así sucedía, por ejemplo, en el hexámetro.

(1) Esto se aplica principalmente al sáfico de Horacio.

En esta clase, se pide al poeta, como en la primera, la igualdad *rigorosa* de tiempos; pero no se exige la estricta uniformidad de movimientos que en el sáfico, el alcáico, etc. El hexámetro consume constantemente veinticuatro tiempos; pero admite en casi todas las cláusulas espondeos ó dáctilos, que son pies isócronos, aunque de diferente número de sílabas, excluyendo los demás pies, aun el anapesto y el prosceleusmático, que son también isócronos con el espondeo y el dáctilo. De esta libertad en la elección de los pies, aunque reducida á límites estrechos, resultaba necesariamente que las sílabas fuesen unas veces más y otras menos.

En la tercera clase, según el Sr. Hermosilla, el número de las sílabas es constante y el de los tiempos variable. Á mí me parece inconcebible que haya semejante clase de versos en lengua alguna, á lo menos mientras se busque en ellos el placer del oído. ¿Qué diríamos de un músico que, componiendo una tonada, enhebrase corcheas y semicorcheas indistintamente, sin cuidarse de otra cosa que de poner un mismo número de notas en cada compás? La única muestra que se nos da de esta clase de versos en el *Arte de Hablar*, es *el senario yámbico con espondeos en los impares* (1). Pero no hay senario yámbico

(1) *Pares* dice el original: sin duda es errata de imprenta.

reducido á la necesidad de no mezclar jamás el yambo con otro pie que el espondeo. El yámbico mismo de los líricos, que es sin duda el que ha tenido presente el Sr. Hermosilla, no sólo admite el tríbraco, sino el anapesto y el dáctilo: aquél como equivalente al yambo, y éstos al espondeo; y si bien Horacio (probablemente para dar fuerza y majestad al verso) emplea más á menudo los pies disílabos, de cuando en cuando entrevera los otros: véase, por ejemplo, su célebre oda *Beatus ille*. No hay, pues, diferencia métrica entre el yámbico de los líricos y el de los trágicos, que el Sr. Hermosilla ha reducido á la cuarta clase.

En ésta, no es determinado el número de los tiempos ni el de las sílabas. El versificador no buscaba aquí la igualdad *rigorosa* de tiempos que en el hexámetro, ni mucho menos la uniformidad de movimientos que en el sáfico. En el yámbico de los trágicos, por ejemplo, variaban los tiempos, aunque dentro de límites estrechos. Dividido el senario en tres partes ó *dipodios*, cada una de ellas podía constar de seis ó siete unidades de tiempo. Pero el de los cómicos era todavía más libre, pues, admitiendo en todos los pies (menos el último) yambos ó espondeos ó los respectivos isócronos, variaba desde seis hasta ocho unidades en cada dipodio. De la variedad de los tiempos, y todavía más de la indeterminación en

los pies, debía resultar necesariamente que no hubiese número fijo de sílabas.

Síguese de esta enumeración que jamás en griego ni en latín se atendió para la medida del verso al número de sílabas, sino sólo al de los tiempos y al carácter de los movimientos, aunque con más ó menos rigor; que el isosilabismo, cuando lo había, resultaba, sin que directamente se le buscase, de las leyes severas á que se sujetaba á veces el poeta en el aire ó movimiento métrico; y que la medida del tiempo fué siempre la consideración esencial, el fundamento, el alma del verso. Me he detenido en esta exposición del sistema métrico de los antiguos, porque en él ha querido apoyar el Sr. Hermosilla su inadmisible teoría de la versificación española. De buena gana me hubiera yo abstenido de entrar en menudencias que para muchos serán triviales, y para todos áridas y desapacibles; pero el lector va á ver el íntimo enlace que tienen con el asunto de esta nota.

El Sr. Hermosilla reduce los versos castellanos á la tercera de las clases en que ha dividido los versos antiguos. Yo he negado la existencia de esta tercera clase; y mientras no se den mejores muestras de ella, debo concluir que la versificación clásica no presenta nada análogo á nuestros versos, de la manera que los explica este erudito escritor. Supongamos, sin embargo, un senario

yámbico que admitiese el espondeo, rechazando el tríbraco, dáctilo y anapesto. En este verso variarían los tiempos, y el número de las sílabas sería constante; pero ¿serían tan indiferentes, como en el nuestro, las cantidades silábicas? ¿Admitiría pirriquios y troqueos donde quiera, contentándose con que hubiese dos ó tres sílabas largas en ciertos parajes? Claro está que no. En el verso castellano (según la teoría del *Arte de Hablar)*, puede el poeta hacer uso de cualquiera pie disílabo donde le parezca, salvo la limitación de las dos ó tres sílabas dichas, que tampoco pueden ser largas por su estructura ó su posición, como en el metro clásico, sino precisamente acentuadas. ¿Á qué se reduce, pues, la semejanza? Por otra parte, si nosotros contamos las sílabas y no nos cuidamos de los tiempos en la medida del verso, ¿para qué sirven las reglas de cantidades silábicas que se dan en el *Arte de Hablar?*

Adoptando esas reglas, yo no veo qué razón habría para dar el título de versos á los de Garcilaso, Lope de Vega y demás poetas castellanos. Tomemos, por ejemplo, el endecasílabo. En este verso castellano, según dice expresamente el señor Hermosilla, los tiempos varían *desde* trece ó catorce *hasta* veintiuno; de manera que la diferencia de la mínima á la máxima duración es de ocho tiempos en trece, ó de siete en catorce, es decir, *de una mitad* á lo menos. Esto es quitar al

endecasílabo hasta la sombra del isocronismo. En el senario cómico de los latinos, que se acercaba tanto á la prosa, los tiempos variaban solamente desde diez y ocho hasta veintitrés, y la diferencia de la mínima á la máxima duración era de menos de un tercio. ¿Es creíble que uno de los más numerosos de nuestros versos, el que asociamos con el estilo más encumbrado y poético, no sea ni con mucho tan isócrono como el verso con que los antiguos remedaban el diálogo familiar, y que apenas diferenciaban de la prosa? (1). Si es cierto que sea tan vaga y fluctuante la duración de los endecasílabos castellanos, y si todo metro debe coincidir y cuadrar con un período musical determinado, el endecasílabo no es metro.

Pero aún hay más que notar en el cómputo de tiempos del Sr. Hermosilla. Los cómicos latinos volvían á menudo á las formas regulares y típicas: cuanto más se acercaban á ellas, tanto más

(1) Sed qui pedestres fabulas socco premunt,
ut quæ loquuntur sumpta de vita putes,
vitiant iambon tractibus spondaicis
et in secundo et cæteris æque locis;
fidemque fictis dum procurant fabulis,
in metra peccant arte, non inscitia,
ne sint sonora verba consuetudinis,
paulumque versus a solutis differant.

Así dice Terenciano. ¿Quién podrá imaginarse que nuestro verso heróico no tenga ni aun aquel dejo de ritmo que los poetas cómicos solían dar á sus metros, para que no fuesen pura prosa?

armonioso era el verso. Á los poetas castellanos, según el Sr. Hermosilla, no les es lícito hacerlo así. Están encadenados á un número fijo de sílabas: las cuentan, no las pesan; inmolan el oído á los dedos.

Se dirá tal vez que las leyes métricas son arbitrarias y convencionales, y que, si los antiguos componían sus versos contando los tiempos, nosotros podemos componer los nuestros contando las sílabas. Esto ya se ve que es echar por tierra los principios sentados en el *Arte de Hablar* sobre la naturaleza de todo verso. Indudablemente podemos hacer grupos de palabras sujetándolas á las reglas que queremos. Pudiéramos, por ejemplo, contar las letras en lugar de las sílabas. Pero ¿merecerían el nombre de versos estos grupos? Las leyes métricas no son arbitrarias, sino hasta cierto punto. La elección que hacemos en ellas, se reduce á combinar de un modo ú otro, no cualesquiera accidentes, sino aquéllos tan sólo que el oído puede recibir instantáneamente, mientras recitamos, y que le vayan señalando, por decirlo así, los compases del metro. El número de las sílabas no es una cosa que el oído percibe; de que se sigue que no puede ser por sí mismo un accidente métrico. El cómputo de las sílabas (permítaseme insistir en un argumento que me parece decisivo), el cómputo de las sílabas es una cosa de que no tiene noticia el vulgo,

que no por eso deja de componer con bastante regularidad sus redondillas y romances, ajustándolos á la medida del tiempo. ¿Contará las sílabas el que tal vez ni aun las letras conoce? ¿Cuenta las sílabas el improvisador? ¿Las cuentan otros versificadores que los principiantes? ¿Las contamos cuando, oyendo recitar los versos de otros, percibimos al instante si están ó no ajustados á la medida? No, por cierto: todo lo que hacemos es percibir y comparar duraciones.

Siendo, pues, tal la índole de la pronunciación de una lengua, que los espacios de tiempo guarden en ella una proporción sensible con el número de las sílabas, es evidente que el isocronismo acarreará por precisión el isosilabismo. Si percibimos clara y distintamente el primero, inferiremos de ello que existe el segundo; y recíprocamente, se contarán las sílabas para comprobar, por un medio independiente del oído, pero susceptible de determinaciones más exactas, la regularidad de los tiempos métricos; á la manera que el principiante que tañe ó canta, se sirve de los movimientos del pie ó la mano para medir los tiempos musicales, y no se atiene enteramente al oído.

Porque hasta cierto punto sucede con este sentido como con la vista. Por ella juzgamos de la simetría de los accidentes visibles que presenta la fachada de un edificio; y sin embargo, no se

fía tanto de ella el arquitecto, que no apele al compás y la regla.

El castellano es cabalmente una lengua en que los tiempos guardan proporción con las sílabas. Las tiene largas y breves, porque es innegable que no todas consumen exactamente igual tiempo. Pero ¿cuánto mayor es la duración de las largas? No alcanzo á determinarlo. Lo seguro es que las largas están á las breves en una relación mucho más cercana á la igualdad que á la de 2 á 1.

Considerando, pues, nuestras breves y largas y el artificio de nuestros versos, como lo hace el Sr. Hermosilla, no sólo no hay semejanza alguna entre la versificación castellana y la antigua, sino que sería necesario negar á la primera hasta el nombre de metro. Sólo con los principios adoptados en mi *Ortología y métrica*, creo que puede establecerse una verdadera analogía entre los dos sistemas de versificación. Porque de este modo todas las diferencias se reducen realmente á una sola, que es la del valor respectivo de las largas y breves. Isócronos son los metros modernos, como los latinos y griegos. Mas en éstos era necesaria la compensación de largas y breves para el isocronismo. En los nuestros no se necesita, y la duración de las sílabas se proporciona siempre á su número. En latín y griego se exigía cierta alternativa más ó menos determinada de breves y largas, con el objeto de dar á cada espe-

cie de verso cierto aire y marcha característica. En castellano, donde la diferencia de lo breve á lo largo es un accidente inapreciable, no se pudo lograr este objeto del mismo modo, y se hizo necesario recurrir al acento. Si los *pies* latinos y griegos eran fórmulas que representaban combinaciones particulares de breves y largas, los nuestros, habiendo de acomodarse á la naturaleza del metro castellano, sólo deben representar combinaciones particulares de agudas y graves.

Realmente en esta materia no puede haber más que aproximaciones. Los antiguos tenían largas y más largas, breves y más breves. Y sin embargo, al componer sus versos prescindían de estas ligeras diferencias entre lo más y lo menos largo y entre lo más y lo menos breve, como nosotros, al componer los nuestros, prescindimos de las diferencias igualmente ligeras que hay entre lo largo y lo breve en las sílabas castellanas. Ellos tenían dos tipos de duración; nosotros, uno. El que recita los versos, si es sensible al ritmo, hace desaparecer sin violencia estas levísimas desigualdades; y de aquí procede, sin duda, que no todos sepan recitarlos de un modo agradable. ¿Qué tormento no causan algunos lectores al oído por esta falta de cooperación tan necesaria para el cabal efecto de la armonía del metro? Tan aproximada era, pues, la igualdad de las medidas en la versificación antigua, como en la mo-

derna; tan exacto era el ritmo en los versos de Lope de Vega y Quintana, como fué en los de Homero y Virgilio. No hay más diferencia sino que los eslabones del ritmo castellano son poco más ó menos iguales, y los del ritmo antiguo poco más ó menos sencillos y dobles.

Vemos á nuestros prosodistas ocupados en dar reglas para determinar lo breve y lo largo, con el objeto ó de explicar el sistema métrico de los castellanos ó de perfeccionarlo. La discrepancia entre ellos es ya una prueba de que sus proyectos no van acordes con las percepciones del sentido á que se destinan los versos, y de que las diferencias que trabajan en medir y fijar son de suyo inapreciables. Ni ese empeño en asimilar nuestra métrica á la latina y griega alterará la naturaleza de las cosas. Las reglas de los gramáticos no formaron el sistema métrico de los antiguos: ellos lo hallaron establecido, y no hicieron más que exponerlo.

Con la distribución de los acentos, imitamos el artificio de la alternativa de las largas y breves, no ya llenando los tiempos, sino señalándolos, á la manera que lo hace el compás ó *battuta* en la música. Éste es el carácter peculiar de la versificación europea moderna. Pero los antiguos, y particularmente los latinos, aunque no dieron igual importancia á lo grave y agudo, no fueron acaso indiferentes á la especie de armonía que

nace de la acentuación. En Virgilio, y aún más en Ovidio, percibimos ciertas cadencias favoritas; y cuanto más decae la pureza de la latinidad, mayor parece el estudio en solicitarlas y más uniformidad se echa de ver en la acentuación de los versos. Así fué naciendo poco á poco un nuevo ritmo, hasta que al fin, obscurecida la diferencia de las cantidades silábicas por la corrupción del idioma latino, se contrajo el oído á los acentos y se transformaron los metros clásicos en los metros de las lenguas romances.





INDICE.

Páginas.

Páginas.

ARTE MÉTRICA.

APÉNDICES.



Este libro se acabó de imprimir
en Madrid, en casa de
Manuel Tello, el día
9 *de septiembre*
del año de
1890.

